د. محمد مسعد

البلاغة العربية بوجهة جديدة

قراءة في الشاهد



البلاغة العربية بوجهة جديدة

قراءة في الشاهد

البلاغة العربية بوجهة جديدة

قراءة في الشاهد

د . محمد مسعد

الطبعة الأولى
2018م



دار امجد للنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2017/)

813.9

مسعد ، محمد

البلاغة العربية بوجهة جديدة قراءة في الشاهد/ محمد مسعد ، عمان، دار أمجد للنشر والتوزيع،2017.

( ) ص

ر.إ: 2017/

الواصفات:/

ردمك : ISBN:978-9957-99-





الإهداء

إلى من علموني أبجديات الكتابة

د عبد العزيز المقالح

د عبد المطلب جبر

د عبد الواسع الحميري

المحتويات



تمهيد

البلاغة ما هي: ؟؟

البلاغة من الفعل بلغ، وبلغ لا يعني، وصل، فنحن نقول وصل الرجل إلى الجبل، ونقول بلغ القمة، فثمة فرق بين الفعلين وثمة تشابه، إننا لا نستطيع أن نقول وصل السهم إلى فؤاده، بل نقول بلغ السهم فؤاده، ولا نستطيع أن نقول بلغ الرجل ساحل البحر، بل وصل، ولكننا نقول بلغ أعماق البحر،

وستقول: ما علاقة هذا بعلم البلاغة ؟

لأقول لك: الفعل بلغ يدل على الوصول لا إلى الشيء، ولكن إلى أعماقه، والكلام البليغ هو الذي يتجاوز حدود منطق العقل، ليصل إلى قعر الوجدان، فيحرك كوامنه، وكل كلام يحرك وجداننا ويُحدِث فينا انقلاباً عجيباً لا مردّ له، فهو كلام بليغ، تجاوز حدود العقل وبلغ الوجدان،

وستقول لي: السحر يفعل هذا ؟

لأقول لك: صدقت، وقد قال صلى الله عليه وسلم (إن من البيـان لسـحرا) إن البيان يفعل فينا فعل السحر فعـلاً، لهـذا اتهـم المشر ـكون القـرآن بأنـه سـحر، واتهموا الرسول بأنه ساحر.

الكلام البليغ هو ذلك الكلام الذي تتذوق حلاوته، والمعيار الأول لمعرفـة الكلام البليغ هو أنا وأنت ؛ وجداني ووجدانك، ثم يأتي علم البلاغـة ليبحـث في الكلام الذي أحدث أثراً في مشاعرنا، فينقب في السر السحري الذي أحدث ذلك الأثر، قد يصل علم البلاغة إلى ذلك وقد لا يصل؛ الحقيقة أن هناك لغـة عامة بين الناس يتداولونها ولا تحدث أثراً وجدانيا ذا جدوى، ولكن هناك لغة خاصة مميزة وكأنها انزياح عن معيار اللغـة العامـة، تشـويش لقانونهـا لكنـه لا يتجاوز القانون ذاته، أي هي تمرد على القانون مع عدم إغضابه، أي أن القانون الجديد لم يشق عصا الطاعة تماماً، بل يذهب إلى الحدِّ الذي يسـمح بـه القـانون القديم، إن هناك اتفاقاً سرياً بينهما لا شـك، ومـن هـذا التمـرد يـأتي السـحر، والبلاغة علم يحاول أن يرصد كمية هذا التمرد والتشويش وكيفيته، ويجـب أن لا يذهب الانزياح بعيداً فيصل المتلقي إلى حد عدم قابليـة التأويـل، كـما يـرى جان كوهين، والبلاغة ترصد هذا التمرد وفق مسميات نتفق معهـا ونختلـف، لكنها قوانين علمية، وإن اختلفنا في مسمياتها وتفصيلاتها، فعلم البلاغة ينقسم إلى ثلاثة قوانين أساسية كبرى:

1- علم المعاني ويمثل قانون الانزياح التركيبي

2- علم البيان ويمثل قانون الانزياح الدلالي

3- علم البديع ويمثل قانون الانزياح الصوتي

والانزياح لا يعني خروج الكلام عن معناه إلى معنىً آخر كما ترى بلاغة المعيار، وإنما يعني التمرد على مثالية اللغة (الخروج على الشكل المتعارف عليه) وأي تغير في المبنى يؤدي إلى تغير في المعنى كما قال علماؤنا الأقدمون وذلك التغير يذهب نحو معنى جديد هو هدف القول الجديد ومبتغاه، لأن الكلام المنزاح عن المعيار يعد كلاماً جديداً، يؤدي إلى معنىً جديد.

إن هذه القوانين الثلاثة متداخلة في طبيعتها، ولا يمكن الفصل بينها بتاتاً لأن السحر إنما يأتي من تضافرها جميعاً، وكلما تباعدت، قلّ تأثير الكلام، لهذا تنبه علماؤنا الأقدمون إلى أهمية تضافرها، فكانوا في بداية الأمر لا يفرقون بين معنيي البلاغة والفصاحة، إذ كانت الفصاحة تعني البلاغة حتى اختصت الثانية بدراسة المستوى الصوتي، ولكنهم أدركوا أن الكلام لا يمكن أن يكون بليغاً إلا إذا كان فصيحاً، فإذا قرأت قول امرئ القيس في وصف فرسه:

مكرٍّ مفرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معاً   كجلمود صخر حطه السيل من علِ

فستجد أن جمال البيت وشعريته لم تأت من التشبيه الذي يرسم لنا صورة هوليودية للفرس فقط، ولكن المستوى الصوتي في تتابع الكلمات بدون العطف كوَّن أصواتا منسجمة متتابعة، تمثل معادلاً صوتياً لقرع سنابك الفرس وحركته، فالإحساس الجميل المستجيب لهذا القول، إنما أتى من الانزياح

الصوتي والتركيبي والدلالي، ولا يختلف أهل البلاغة عرباً وعجماً أن القيمة الأولى للمستوى الدلالي، أي لعلم البيان الذي يتضمن التشبيه والمجاز بكل أنواعه استعارياً ورمزياً وحكمياً ومرسلاً، ذلك المجاز الذي يمثل أهم الانزياحات على الإطلاق، فبدونه يعجز الخيال عن رسم عالمه الممكن في إطار القول.

الفصل الأول

علم المعاني

علم المعاني ما هو؟

هو العلم الذي يدرس الانزياح على مستوى التركيب؛ ذلك التغير الذي يؤدي حتماً إلى تغير في المستوى الدلالي،

ستقول لي: كيف ؟

وسأقول لك: ألم أقل لك؟: إن الفصل بين المستوى، التركيبي والدلالي والصوتي مستحيل، ولكننا قسمنا هذا التقسيم لقرب كل قانون من مستواه، أي أن هذا التقسيم كان تقسيماً أكاديمياً ولا استطيع أن أنكر أن التشبيه يمثل تركيباً ما، ولكن تعلقه بالدلالة ألصق، وستقول لي: علم المعاني من خلال اسمه يدل على المستوى الدلالي؟ وسأقول لك: إنه قد تنبه عبد القاهر إلى ذلك حين رأى أنه يدل على توخي معاني النحو، وهو فعلاً يدرس مستوى التركيب النحوي والصرفي ولا يمكن فصله عن الدلالي، ومن أجل الخروج من هذه المتاهة، فإن علم المعاني هو العلم الذي يدرس الكلام خبراً وإنشاءً راصداً كمية الانزياح وكيفيته من خلال تغيرات الجملة صرفاً ونحواً وصولاً إلى إنتاج القيم التعبيرية المتأتية من ذلك الانزياح، ومدى أثرها في الذات المتلقية، وإذا أردنا أن نكون أكثر تفصيلاً فإن علم المعاني يدرس.

- الخبر والإنشاء ويدخل تحت هذين الفرعين بقية الفروع
- أحوال المسند والمسند إليه
- أحوال متعلقات الفعل

ـ القصر

ـ الفصل والوصل

ـ الإيجاز والإطناب والمساواة.

الخبر ما هو؟

الخبر يعني الإخبار والإعلام وهو القول الذي تستطيع أن تقول إنه صادق في مرماه، فما طابق الواقع كان صادقاً وما خالف الواقع كان كاذباً، أي هو القول الذي قدم لك معرفة تعلمها أو تجهلها صدقاً أو كذباً، ولذلك فهو قول يحتمل تصديقك أو تكذيبك، فإذا قلت لك: خسف القمر، فإنك تستطيع أن تقول لي: صدقت وتستطيع أن تقول لي: كذبت سواءً خسف القمر أو لم يخسف، لأن القول نفسه يتضمن احتمال التصديق والتكذيب، كان صادقاً أو كان كاذباً.

الكلام كل الكلام ينقسم إلى فرعين رئيسيين: الخبر والإنشاء فإذا كان ما قلناه قد بين مفهوم الخبر، فإن ذلك المفهوم لن يتضح تماماً إلا من خلال مفهوم الإنشاء، فما هو الإنشاء ؟ الإنشاء هو الكلام الذي لم يختص بالإخبار والإعلام فهو قول لا يحتمل التصديق والتكذيب، فإذا قلت لك: (كل معي من هذا الطعام الذي بين يدي) فالكلام هنا طلب لا يقبل تكذيباً ولا تصديقاً لأن وظيفته ليست إخبارك عن أمرٍ ما، وإنما طلب منك أن تأكل، ومن أجل

الخروج من هذا الشرك الشائك نقول: إن الإنشاء هو الكلام الذي يـدخل فيـه الأمر والنهي والتمني والاستفهام والنداء، فهذه الأساليب الخمسة هـي التـي تحدد الكلام أهو خبر أم إنشاء، فإذا جاء بأحد هذه الأساليب فهـو إنشـاء ومـا خالف ذلك فهو خبر.

أخالني الآن قد استطعت أن أبين لك الخبر من الإنشاء ولكنك قد تقول لي: وبقية الأسـاليب أيـن نضـعها؛ كأسـلوب المـدح والـذم والرجـاء والتعجـب والقسم؟؟

فأقول لك في باب الخبر.

وقد تقول لي ولكن كثيراً من كتب البلاغة يضعها في باب الإنشاء غير الطلبي.

وسأقول لك ألم يكن هدفنا هو مراجعة بعض هـذه المفـاهيم، ولننـاقش هـذه القضية:

إذا كانت البلاغة العربية قد وصلت إلى أن الخبر هو ما يحمل الصفة الإعلاميـة وأنه قول محتمل الصدق والكذب فـلا يجـوز الخـروج عليـه إلا بحـق، ألـيس كذلك ؟.. أنظر معي إلى الأمثلة التي ساقوها في هذا الشأن.

(نِعمَ الخليفة عمر) ((تالله لأكيدن أصنامكم))

إن القول الأول يخبرنا عن إحسان عمر في خلافته، والقول قابل للتكذيب مـن قبل أعداء عمر رضي الله عنه، والقول الثاني يخبر فيه إبراهيم عليه السلام أهـل الشرك بأنه سيكيد أصنامهم في المستقبل، وقد يكون خبره صـادقاً أو كاذبـاً أي

أن القول نفسه يحتمل الصدق والكذب، وقس على ذلك التعجب، فإذا قلتُ لك: (ما أجمل السماء) فالقول يتضمن احتمال الكذب والصدق، واستطيع أن أقول: صدقت أو كذبت، والجملة تحمل معنى الإخبار والإعلام، ويبقى معنا أسلوب الترجي الذي ينطوي تحت لواء التمني وانتهى الأمر.

أظنك الآن تستطيع أن تميز بين الخبر والإنشاء بيسر، مع أن القضية ليست ذات أهمية كبرى لأن الأهمية في الدرس البلاغي تكمن في قدرتنا على تتبع ومعرفة مصدر السحر بغض النظر عن المسميات التي أثقلت كاهل الطالب وشقت عليه، الغريب أن كتب البلاغة في هذا الباب تستخدم الشاهد نفسه في موضوعين متناقضين فمثلاً يستخدمون ((تالله لأكيدن أصنامكم)) شاهداً على الخبر المؤكد بأكثر من مؤكد ويستخدمونه شاهداً على الإنشاء غير الطلبي فهل يقبل هذا عقل يتدبر.

أغراض الخبر:

للخبر غرضان أساسيان فائدة الخبر ولازم الفائدة فإذا أفاد الخبر المتلقي معرفةً يجهلها سمي بفائدة الخبر وإذا قدم الخبر للمتلقي معرفة يعلمها سمي بلازم الفائدة فإذا قلتُ لك (رمضان على الأبواب) فأنت تعلم ذلك وإنما أردتُ شيئاً آخر، وإذا قلت لك (وصلت الطائرة التي سنغادر على متنها) فقد قدمت لك معرفة أنت تجهلها ولم يكن هذا التقسيم مهما في الدرس البلاغي الذي يبحث

في أسباب التأثير الوجداني للقول، بقدر ما هو مهم في الدرس النحوي الذي يهتم في اللغة نفسها.

وتقول لنا البلاغة العربية إن الخبر يخرج عن مقتضي- الظاهر إلى أغراض أخرى وبعضهم يقول يخرج عن الغرض الحقيقي له، مع أنه لا غرض حقيقي ولا غرض بلاغي، لا في الخبر ولا في سواه، بل إن الكلام البليغ له بنيتان؛ بنية سطحية وبنية عميقة؛ البنية السطحية هي البنية التي ينتجها ظاهر الكلام والبنية العميقة تنتجها الذات المتلقية من أرحام الكلام، أي أن البنية السطحية يعرفها الناس جميعاً، والبنية العميقة لا توجد إلا في خصوصية الكلام، فلا تصل إليها إلا الذات التي تتلقى الكلام بخصوصية مشابهة لخصوصية الذات المنتجة أي أن البنية العميقة تكمن في الامتدادات اللاشعورية للغة كما ترى الدراسات السيموطيقية الحديثة.

ستقول إنني حيرتك وأدخلتك في حيص بيص

وسأقول لك: أبداً لم يكن كلامك صحيحاً. وانظر معي إلى الأغراض البلاغية التي يخرج فيها الخبر من حقيقته، وسترى أنها أحكام قبلية سابقة للنص، فيضطر البلاغيون إلى لي أعناق النصوص لتنسجم مع قواعدهم السابقة.. الحقيقة أن النص يصنع قوانينه الجديدة ويجب أن نكتشفها عند قراءته لنعرف خصوصيتها كما يرى ريفاتير، وهي قوانين متعددة بتعدد الذوات القارئة للنص.

وقد قال البلاغيون المعياريون إن الخبر يخرج عـن مقتضـاه إلى معـانٍ بلاغيـة هي:

إظهار الضعف – الحسرة – الفخر – المـدح – الحـث – التـوبيخ – التحـذير – النهي – الدعاء.

لننظر أنا وأنت: هل فعلاً خرج الكلام عن معنـاه الحقيقـي إلى معنـىً جديـد؟ وهل للكلام ـ أصلاً ـ معنىً سابق؟

أو أن لا معنى للكلام إلا عند قوله؟

لا يخفى عليك أن دوسوسير قد رفض المستوى التعاقبي وأكـد عـلى المسـتوى التزامني؛ أي لا معنى للكلام قبـل الآن، ولا شـأن لي بتاريخـه، مـع أن تـاريخ الكـلام يبقـى مهـماً ليقـاس عـدول الكـلام عليـه لا أن يحـتكم الكـلام إليـه، وتاريخانية الكلام مهمة وفق دلائلية كرستيفا، وإلا ما كان للإبداع بـاب ينفـذ منه، ولنبدأ بالأغراض واحداً واحدا، ولنكتف بشاهدٍ واحدٍ لكل غرض.

1 - إظهار الضعف:

والشاهد على ذلك، قولـه تعـالى: ((قـال رب إني وهـن العظـم منـي واشـتعل الرأس شيبا)).

قالوا إن الخبر هنا خرج عن معناه الحقيقي إلى معنى آخر وهو إظهار الضعف.

والحقيقة إن معناه الحقيقي يتضمن باطنه وظاهره ومعناه أوسع مـن أن يكـون إظهاراً للضعف.

أولا: هل هذا خبر أم إنشاء، ألم يقولوا إن ما دخل عليه النداء كان إنشاء وهـذا نداء (ربّ) منادى بأداة نداء محذوفة.. ولكـنهم تجـاهلوا النـداء وتعـاملوا مـع الجملة من عند رواية زكريا (إني وهن........) وعدُّوه خبراً، وإذا كانت الجملة من (إني وهن...) خبراً فهل الإنشاء يكمن في جملة النـداء والمنـادى فقـط؟ ألا تلاحظ أن تقسيم الكلام إلى خبر وإنشاء لم يكن دقيقاً وفق هذا القانون؟

ثانياً: هل من حقنا أن نأتي بمعيار جاهز ونرمي به الآية ظلماً وعدواناً؟

ثالثاً: هل يحق لنا أن نمزق الآية شرَّ ممزق بدون حق؟؟

لنتأمل من جديد من أين يأتي تـأثير الكـلام، ولا يمكـن أن نعـرف ذلـك مـن خلال جملة نبترها على هوانا، بل يجب أن نأخذ القول كاملاً، قال تعالى:

﴿ كٓهيعٓصٓ ۝١ ذِكۡرُ رَحۡمَتِ رَبِّكَ عَبۡدَهُۥ زَكَرِيَّآ ۝٢ إِذۡ نَادَىٰ رَبَّهُۥ نِدَآءً خَفِيّٗا ۝٣ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ ٱلۡعَظۡمُ مِنِّي وَٱشۡتَعَلَ ٱلرَّأۡسُ شَيۡبٗا وَلَمۡ أَكُنۢ بِدُعَآئِكَ رَبِّ شَقِيّٗا ۝٤ وَإِنِّي خِفۡتُ ٱلۡمَوَٰلِيَ مِن وَرَآءِي وَكَانَتِ ٱمۡرَأَتِي عَاقِرٗا فَهَبۡ لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيّٗا ۝٥ يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنۡ ءَالِ يَعۡقُوبَۖ وَٱجۡعَلۡهُ رَبِّ رَضِيّٗا ۝٦ يَٰزَكَرِيَّآ إِنَّا نُبَشِّرُكَ بِغُلَٰمٍ ٱسۡمُهُۥ يَحۡيَىٰ لَمۡ نَجۡعَل لَّهُۥ مِن قَبۡلُ سَمِيّٗا ۝٧ ﴾(سورة مريم 1–7)

ومن خلال قراءة الآيات مكتملة تعرف المعنى الظاهر وهو أن زكريا نادى ربه، أي دعاه ليرزقه ابناً ذكراً، إذن المعنى الأول ليس إظهار الضعف وإنما هو دعاء، ولا ننكر أن القول يتضمن إظهار الضعف ولكن جمال الكلام وأثره في نفوسنا، لم يأت من هنا وحسب، وهل من حقنا أن نلصق في القول حكماً، ونقفل الباب

على المتأمل في خصوصية النص، بينما الخصوصية هي غاية الدرس البلاغي ومبتغاه.. إن الأحكام الجاهزة تقتل خصوصية النص وتجعل هذه الآية تتساوى مع قولي وقولك (رب إني مريض) وهو ظلم وإجحاف، على الإنسان القارئ أن يتجه إلى النص ويخرج بالأحكام منه، ولا يقفل الباب على من سيأتي بعده.. الدلالة في النص، فيجب أن نذهب إلى النص أولا، لنحمل منه تلك الدلالات، ونخرج فرحين بها، لا أن نأتي محملين بدلالات جاهزة، قد تكون في النص وقد لا تكون، وقد تكون أضعف الدلالات على الإطلاق.. النص كنز الدلالات التي لا تنضب، فهو ليس بحاجة إلى معايير ثابتة، تقفل على المتأمل أبواب تأمله.

ودعنا نقف قليلاً عند هذه الآية، وخصوصاً رواية القرآن على لسان زكريا ((قال رب....)).

إن مناداة الرب سبحانه وتعالى بدون أداة النداء يدل على اتصال العبد وتعلقه بربه، ويدل على تعبه وإنهاكه وعدم قدرته على الصبر، ونحن لا ننادى بغير أداة النداء إلا حين نكون في أشد حالات الضعف والحاجة لمن نناديه، والنداء هنا إنما يمهد للدعاء، وإن الأهمية هنا ليست للدعاء، فكلنا ندعو، وليس لإظهار الضعف، فكلنا نظهره، ولكن الأهمية لكيفية الدعاء بطريقة خاصة تختلف عن دعاء الآخر، وإظهار الضعف بطريقة خاصة تختلف عند الآخرين، إنه ينادى ويستعطف من خلال إظهار ضعفه وحاجته قبل أن يدعو.. إنه يمهد للدعاء

قبل أن يدعو فيقول (إني) وإني تقال لمن نحب، تقـال لمـن سـيقول لـك: إنـك ماذا؟ (إني وهن العظم مني..) ولو قال: رب لقد وهن..) لما كان المعنى واحداً ولما كان أثر الكلام في نفوسنا كما هو حـين نقـرأ (إني) ويقـول (وهـن العظـم) فاستخدام الفعل وهن لم يدل على ضعف عظامه وهشاشتها فقط، بـل دل عـلى قرب أجله، ثم تأتي الصورة الحسية التي تخلب اللـب فعـلاً (واشـتعل الـرأس شيباً) يستعطف بهذا الكلام ربـه الـرؤوف سـبحانه ليمهـد للـدعاء (ولم أكـن بدعائك رب شقياً) كم دعوتك ولم ترد دعائي ولم أشق بـدعائك أبـداً، مـا زال يستعطف ثم يأتي النداء ثانية (رب) ليمنح الموقف بعـداً آخـر مـن الاسـترحام وإظهار الضعف وإظهار الحاجة تجاه قاضيها، وفي النهاية تلذذ العبـد بعبوديتـه تجاه معبوده، كان ذلك منه تمهيداً للدعاء، ولا يهمنا هذا التمهيـد فكـل النـاس يمهدون لقضاء حوائجهم ولكن تهمنا كيفيته، وما ظهر عليـه زكريـا مـن أدب وحضارة وقدرة على الخطاب، لأننا نحس أن زكريا عليه السلام كـان يسـتحي أن يسأل ربه هذه الحاجة، وهي الولد، فأخذ يستعطف تمهيداً لطلب مسألته ثم أخذ يبرر ((وإني خفت الموالي مـن ورائـي وكانـت امـرأتي عـاقراً)) ثـم يطلـب ((فهب لي من لدنك وليا)) وبعد أن تجرّأ على الطلب بصعوبة بالغة، ظل محرجا فعاد للتبرير((يرثني ويرث من آل يعقوب واجعله رب رضيا)) هكـذا بـدا لي جمال هذا القول الذي يُعلى ولا يعلى عليه، وقد تتأمله أنت فتجد فيه مـا لم أجـد

أنا، أليس من الظلم أن تحرمني البلاغة وتحرمك وتحرم من هو أكثر منا علماً من التنقيب في هذا الكلام الذي لا حدود لفاعليته وتجدده؟؟

ومن هنا نتعلم درساً في الدعاء من الأنبياء إذ كانوا لا يسألون ربهم مسائلهم مباشرة كما فعل أيوب عليه السلام ((قال رب إني مسني الضر وأنت أرحم الراحمين)) أظهر لله حالته وترك الخيرة لله سبحانه ليفعل ما يريد، وجاء الفرج ((اركض برجلك هذا مغتسل بارد وشراب)).

2- **الحسرة:**

من الشواهد التي يضعونها على إظهار الحسرة قول الشاعر

ذهب الشباب فماله من عودة   وأتى المشيب فأين منه المهرب

لاشك أن الكلام يدل على الحسرة، ولكن هل خرج البيت عن معناه الحقيقي إلى إظهار الحسرة، وهل إظهار الحسرة هو ما يترك أثراً في نفوس المتلقين أم الطريقة التي يقال فيها الكلام، الحقيقة أن هذا الشاهد لم يحمل قيماً تعبيرية يستحق عليها أن يكون شاهداً بلاغياً، ولأن الأحكام جاهزة اخذوا يبحثون عن الشواهد التي تؤكد قواعدهم التي آن الأوان لزلزلة ما لم تستفد منها اللغة، إنما أصبحت حملاً على كاهل الطالب؛ يحفظها ويعيدها فيمنع اللغة من التجدد ويحاصر العقل عن الابتكار والإبداع.. والكلام هنا لم يخرج على معناه وإنما هذا هو معناه، والشاعر عندما اقترب من المشيب خاف من اقتراب الأجل فعبر عن عجزه في استرداد الشباب، وعجزه عن الهروب من الشيب، فنحن نتعاطف مع

الشاعر لأننا نحن أيضاً سنواجه المصير نفسه، إذن لم يكن إظهار الحسرة هو معنى البيت فقط، مع أني لا أنكر وجود تلك الحسرة التي أحس بها أنا وأنت، وقد تكتشف في البيت ما لم أره أنا، وقد يأتي غيرنا ليرى ما لم نره أنا وأنت.

3 - **إظهار الفخر:**

ويأتون بقول جرير شاهداً على ذلك.

إذا غضبت عليك بنو تميم *** رأيت الناس كلهم غضابا

الخبر هنا لم يخرج عن غرضه الحقيقي إلى إظهار الفخر وإنما غرض القول هنا إظهار الفخر، والقضية لاتهمنا وإنما يهمنا كيف أظهر الفخر، تهمنا الكيفية والخصوصية التي أثارت في المتلقي كوامن الوجدان إذ الشاعر لم يستخدم أدوات تعبيرية معقدة بل استخدم أبسط الأدوات اللغوية لكنه فعلاً أنتج منها مخلوقاً سحرياً عجيباً، والمسألة في ظني؛ أنه دخل إلى أعماق النفس البشرية ليعبر بصدق عما تحس به، فعبر عن إحساسه، وعبر عن إحساسي وعبر عن إحساسك ـ يا صديقي ـ فإذا غضب عليك أهم من تحب من الناس وكنت على قطيعة معه أحسست فعلاً أنك على قطيعة مع كل الناس، لقد استطاع الشاعر أن يعبر عن ما نحس به بطريقة (السهل الممتنع)، فلا ندري هل أراد أن يفخر أم أراد أن يعبر عن صدق حبه، ومشاعره تجاه قبيلته وفي كل الأحوال نحن لا نفخر إلا بمن نحب.

4- **إظهار المدح:**

ويأتون بقول النابغة شاهداً على ذلك.

كأنـك شـمس والملـوك كواكـب *** إذا طلعـت لم يبـد مـنهن كوكـبُ

لم يخرج الخبر هنا كما تقول البلاغة المعيارية عن مقتضى الظاهر إلى إظهار المـدح لأن أصله المدح ظاهراً وباطناً، وعلى كل لا يهمنا المـدح ولكـن تهمنـا الكيفيـة التي جاء عليها فجمال البيت وشعريته تأتي من القيم التعبيرية التي جـاء عليهـا التشبيه الدقيق الذي يقارن بين الممدوح والملوك فيجعـل الشـمس معـادلاً لـه ويجعل النجوم معادلاً لهم والنجـوم عظيمـة ورفيعـة وجميلـة، ولكنهـا تختفـي بظهور الشمس. وهذا البيت يدرسه طالب البلاغـة في إطـار التشـبيه فـما هـذا العبث وهل المرتجى من درس البلاغة أن نحدد غرض الكـلام ومـا كـان هـذا يوماً من البلاغة، لهذا تجدهم يضعون لغرض الحث شاهداً: وما نيـل المطالـب بالتمني ولغرض التوبيخ (الصلاة ركن من أركان الإسلام)

ولغرض التحذير (الطلاق ابغض الحلال إلى الله)

ولغرض النهي ((لا يمسه إلا المطهرون))

ولغرض الدعاء ((إياك نعبد وإياك نستعين))

وبالله عليك إن كنت أنا بليداً فهل تجد في هذه الآية دعاء؟؟ هل خرجـت عـن مقتضى الظاهر إلى الدعاء؟؟ الحقيقة أنها ما خرجت، وما دخلت، فهي آية دالـة على الثناء وإقرار العبد بعبوديته للمستحق الأوحد لتلك العبادة.

الحقيقة أن الكلام لم يخرج عن معناه الحقيقي إلى معنى آخر وإنما الكلام المؤثر يشكل انزياحاً عن المعيار المتعارف عليه، لكنه قيل من أجل المعنى الجديد فالمعنى تتضمنه الجملة التي قيلت الآن، ولم يكن المعيار التاريخي أو الجملة المثالية إلا معياراً نقيس على ضوئه كمية الإبداع وكيفية الإبداع والجدة والابتكار، فليس للجملة القديمة التاريخية المتداولة أي وصاية على الكلام.. إلى هنا وننتهي من مراجعة مبحث الخبر وستقول لي ولكن البلاغيين قسموا الخبر إلى ثلاثة أضرب.

الخبر الابتدائي:

وهو الخبر الذي يوجه إلى متلقٍ خالٍ ذهنه، فيقال له القول بدون مؤكدات مثل:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي *** وأسمعت كلماتي من به صممُ

الخبر الطلبي:

وهو الخبر الذي يوجه إلى متلقٍ مترددٍ في قبول القول، فيلقى إليه القول بمؤكد واحد مثل: ((إن الملأ يأتمرون بك ليقتلوك)).

الخبر الإنكاري:

وهو الخبر الذي يوجه إلى قلقٍ منكرٍ للقول فيلقى إليه القول بعدد من المؤكدات مثل ((إنا إليكم لمرسلون)).

وسأقول لك: ألم أقل لك إن البلاغة تبحث في أثر الكلام ويبحث النحو في الكلام؟

فالأولى بهذه الدروس أن تـذهب إلى علـم النحـو فكـم النحـو العـربي محتـاج لدراسة المعاني التي هجرته وهي ألصق ما تكون إليه، بل هو أحـوج مـا يكـون إليها.

الإنشاء ما هو؟

لم نعد بحاجة لإعادة تعريف مفهوم الإنشاء بعد ما قلنا فيه ما قلنـاه، وسـننتقل إلى أقسام الإنشاء التي حددها البلاغيون وهي:

1- الأمر 2- النهي 3- التمني 4- الاستفهام 5- النداء

2- ولكن أرى أن تكون أربعة أقسام فقط هي:

1ـ الطلب 2ـ التمني 3ـ الاستفهام 4ـ النداء

قد تقول لي ما المبرر الذي دفعك إلى دمج الأمر والنهي تحت مسمى الطلب؟؟ وسأقول لك إن الأمر والنهي شيء واحد معنىً وإعرابا، في علم النحو، فالأمر طلب بالعمل ، والنهي طلب بالكف عن العمـل، وبهـذا المعنـى فإننـا نـرفض تعريفي الأمر والنهي، وقد عرف الأول بأنه طلب الفعل على وجه الاسـتعلاء وإلا لزام.

وعرف الثاني بأنه طلب الكف عن الفعل على وجـه الاسـتعلاء والإلـزام، ولا أدري كيف خولوا لأنفسهم أن يجعلوا ذلك على وجه الاستعلاء والإلزام ومن أين أتوا بهذا ؟؟

إن الاستخدام غير الدقيق للمصطلح أربكهم، ولو استخدموا مصطلح طلب – وقد وضعوا مصطلح طلب في تعريف الأمر والنهي – لخرجوا من هذا الإرباك وعندما وضعوا هذا التعريف ألزموا أنفسهم به فوقعوا في الإرباك واضطروا للتخريج، فعندما وجدوا صيغة الطلب أمراً أو نهياً متجهة من العبد إلى الخالق أدركوا أن التعريف غير دقيق فذهبوا إلى تخريج ذلك بطريقة تتناسب مع تعريفهم وقالوا: خرج الأمر عن مقتضى الظاهر إلى الدعاء، والحقيقة أنه لا طلب ولا استفهام ولا نداء ولا تمني خرج عن غرضه إلى غرض آخر البتة وإليك تفصيل ذلك.

أولا: الاستفهام:

تعرف البلاغة الاستفهام أنه طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل، أو طلب المراد من الغير على جهة الاستعلام به.

هذا التعريف دل على غاية واحدة من غايات الاستفهام أدت بهم إلى القول إن الاستفهام يخرج عن معناه إلى معان أخر، ونحن نعرّف الاستفهام بأنه كلام ناقص المعنى يحتاج إجابة تكمل معناه.

عندما نضع الاستفهام تحت هذا التعريف سندرك أن الاستفهام لم يخرج عن معناه الحقيقي إلى معنى آخر، وإنما سندرك أن الاستفهام له بنيتان؛ بنية سطحية تكمن في التعريف السابق وبنية عميقة لا ندركها إلا من خلال البنية السطحية وإدراك البنية العميقة التي أتى منها الأثر وهي تختلف باختلاف الذوات

القارئة لها لأن الاستفهام يتضمن قيماً تعبيرية لا حدود لها، وترى البلاغة القديمة أن الاستفهام يخرج إلى معانٍ أخر هي: النهي – النفي – الترجي – التمني – التعظيم – الوعيد – التقرير – التحسر – التسوية – الإنكار – الأمر وغيرها.

والحقيقة أن الاستفهام لا يخرج عن غرضه إلى هذه المعاني وإنما قد تكون هذه المعاني من معانيه التي ندركها من خلال تأملنا في بنيته العميقة التي لا نصل إليها إلا بعد تأملنا في بنيته الظاهرة وفهمنا لها.

وللاستفهام أدواته التي يستفهم بها

الهمزة: يستفهم بها للتصديق والتصور

هل: يستفهم بها عن الحدث

من: يستفهم بها عن العاقل

أي: يستفهم بها عن التمييز بين متشابهين

كم: يستفهم بها عن العدد

أين: يستفهم بها عن الزمان والمكان والكيفية

متى: يستفهم بها عن الزمان

كيف: يستفهم بها عن الحال

أيان: يستفهم بها عن الزمن المستقبل

وأظنك ستقول لي: لم تفصل طرق استخدام هذه الأدوات، لأقول لـك: ذلـك شأن النحو أليس كذلك ؟؟

والمهم عندي أن أريك كيف أن الاستفهام لم يخرج عن غرضه مطلقاً:

قال البلاغيون إن الاستفهام يخرج عن معناه إلى معانٍ أخر منها: النفي والأمـر – والنفي – والتعجب – والتمني – والتعظيم – الوعيد – التقرير – التحسر – التسوية – التشويق – الإنكار.

ولنتابع أنا وأنت هذه المعاني معنىً معنىً، ولنبدأ بالنهي

النهي

قال المعياريون: يخرج الاستفهام عن معناه لغـرض النهـي ووضـعوا عـلى ذلـــك شـــاهداً قـــول الله تعـــالى ((أَتَخْشَوْنَهُمْ ۚ فَٱللَّهُ أَحَقُّ أَن تَخْشَوْهُ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ ﴿١٣﴾)) التوبة (12)

قالوا: أي (لا تخشوهم)

ونقول لو كان المعنى ما ذهبوا إليه لقال الله (لا تخشوهم...) ولكـن لأن هنـاك غاية أسمى مما ذهبوا إليه جاءت الآية هكذا، إن لهذه الآية سـحرها في نفوسـنا ومهمة البلاغة دراسة: من أين جاء ذلك السحر؟ لا التركيـز عـلى الاسـتفهام نحوياً.

إن الاستفهام لم يخرج عن غرضه انطلاقاً من التعريف الذي عرفناه وهو: انه كلام ناقص المعنى يحتاج إجابة تكمل معناه.

الخطاب في الآية موجه لأناسٍ يخشون الكفار، أو يتنازع الخوف نفوسهم، فجاء الاستفهام علاجاً لذلك الخوف، والاستفهام يحتاج هنا إلى إجابة (أتخشونهم؟؟) عندما يصدم هذا الاستفهام الذهن يتحرك للبحث عن إجابة تكمل المعنى، فيقول المتلقي لهذا الخطاب في سريرته: نعم خشيناهم.. أي أن الاستفهام يبحث عن اعتراف، وبعد الاعتراف بأحقية الخشية لله وإنكارها على الكافرين تأتي الحجة الدامغة ((فالله أحق أن تخشوه)).

أتخشونهم ؟

نعم

إذا كنتم كذلك فالله أحق أن تخشوه.

كلمة نعم لا تدل على الاعتراف بها في السرائر فقط، ولكنه يرافقها ندم يبث سؤالاً مؤلما ومخزياً في الخفاء (نعم ولكن كيف خشيناهم من دون الله) لتكون إجابة هذا السؤال: تكوراً وحياءً، ثم يأتي الخطاب مكملاً للمعنى الذي وصلت إليه الذات المتلقية حين أكملت جملة الاستفهام ((فالله أحق أن تخشوه)) ليزيدهم ندماً وتسليماً بالحجة الدامغة واندفاعاً نحو الجهاد بلا تردد، لقد أصبح المتلقي مشاركاً في أكمال المعنى وهذه المشاركة تلزمه التسليم بتنفيذ المهمة دون تراجع.

لم يكن غرض الاستفهام النهي وإنما الإقناع؛ إقناع الذات لنفسها بنفسها وإقامة الحجة على نفسها بنفسها، إن الله يرفع من شأن الإنسان حين يجعله

مشاركاً في الحكم من خلال الاستفهام الذي يحتاج إجابة تكمله، ليقتنع، أو لتقام عليه الحجة، لأن الاستفهام يضع المتلقي بين خيارين لا ثالث لهما: القناعة والتسليم، أو الفرار نحو الباطل، واجتناب الحق الواضح فتقام على صاحبه الحجة.

الأمر:

قال المعياريون: إن الاستفهام يخرج عن معناه الحقيقي لغرض الأمر، وجعلوا لذلك شاهداً: قول الله تعالى ﴿ إِنَّمَا يُرِيدُ ٱلشَّيْطَٰنُ أَن يُوقِعَ بَيْنَكُمُ ٱلْعَدَٰوَةَ وَٱلْبَغْضَآءَ فِي ٱلْخَمْرِ وَٱلْمَيْسِرِ وَيَصُدَّكُمْ عَن ذِكْرِ ٱللَّهِ وَعَنِ ٱلصَّلَوٰةِ فَهَلْ أَنتُم مُّنتَهُونَ ﴿٩١﴾ ﴾.

قالوا: أي (انتهوا) ولو كانت المسألة كذلك لقال الله (انتهوا) لكن المسألة ليست كما زعموا وقد ضل زعمهم لأنهم وقفوا عند الاستفهام مبتوراً عن سياقه.

لقد بدأ الخطاب في هذه الآية يعدد مساوئ الخمر: يفتح باباً للشيطان – يوقع العداوة – والبغضاء – يصد عن ذكر الله – وعن الصلاة، ثم يأتي السؤال بعد أن هيأ الذهن للإجابة المطلوبة (فهل أنتم منتهون؟) هكذا يجعل الاستفهام الذهن محتاراً لكنه لا يملك إلا كلمة نعم، وهو ما حدث فعلاً إذ قال الصحابة انتهينا.. لقد كان للخطاب _بهذه الطريقة التعبيرية الفريدة التي حملت لاستفهام قيماً تعبيرية عظمى_ أثره في تحويل الذات المتلقية إلى عاطفة مستسلمة للحجة التي شاركت في الوصول إليها.

إن الاستفهام آت من ملك الملوك، ولمن هو موجه؟؟ للعبد الضعيف، لكن الاستفهام يرفع من شأن هذا العبد، إذ جعله عاقلاً راجحاً حكيماً، فأسند إليه الحكم لأنه أهل لذلك، إن الخطاب يخاطب العقل البشري من خلال الوجدان ولو جاء الأمر صريحاً (انتهوا) كما قيل لما كان له هذا الأثر الذي جعل الصحابة يستحون ويسارعون إلى إراقة الخمر كما يروي التاريخ ويقولون قولتهم الشهيرة: انتهينا. ألا تلاحظ أن الاستفهام يمنح المتلقي فرصة المشاركة في بناء المعنى، وفي ذلك حجة عليه، إن خالف ما توصل إليه بنفسه، وما زال الباب مفتوحاً للمتأمل في بنية الاستفهام الغاطسة ليلج إلى عوالم أخرى من المعنى الذي ـ لا شك ـ يحتضن معنىً آخر، والمعنى الآخر يحتضن معنىً أعمق، ولا يلغي اللاحقُ السابقَ، بل يكون جزءً من مكوناته، ألا تلاحظ أن وصولنا إلى هذا المعنى الذي ابتعد عن المعنى الحرفي الساذج للاستفهام الذي تحوَّل أمراً لم يلغ معنى الأمر ولم يلغ معنى النهي؟؟ بل إننا تجاوزناه إلى غيره، أي إلى المعنى الأعمق من وجهة نظرنا على الأقل، - وإن لم تكن معنا فيما ذهبنا إليه -، ولعلك الآن تنتقل مما ذهبنا إليه إلى معنىً أعمق ولا يلغي ما تقوله ما قلناه، فالمعنى مثل البصلة التي تنقلك من طبقة إلى أخرى، وتكتشف عندما تصل إلى الطبقة الأخيرة أنْ ليس هناك شيء سوى تلك الطبقات المكونة للبصلة، فإذا أزلت الطبقات انتهت لأنها لا تعدو كونها تلك الطبقات' فعليك أن تفككها لاكتشافها وليس لإلغائها، وستقول لي: المسألة صعبة كيف أفككها وأبقيها كما

هي؟؟ وسأقول لك: المسألة صعبة لكنها ليست مستحيلة، عليك أن تفكك بصلة المعنى وتبقيها كما هي بكل مكوناتها وإن اختلف شكلها..

ستقول لي: لقد صعبت المسألة أكثر؟؟

وسأقول لك الصعوبة سمة التنقيب في عالم النص، ولكن ما أريد الوصول إليه من خلال فكرة البصلة، هو هدم النص وإعادة بنائه في بوتقة النص الواصف دون تشويه، أريد أن يُبنى النصُّ الواصف من العناصر المكتشفة؛ المنقب عنها في أعماق النص الموصوف، والتي لم تـُرَ من قبل بالطريقة نفسها.

التعجب:

قال المعياريون: إن الاستفهام يخرج عن معناه لغرض التعجب وجعلوا على ذلك شاهدا قول الله ((ما لهذا الرسول يأكل الطعام ويمشي في الأسواق))

لم يخرج الاستفهام عن غرضه، فالخطاب هنا موجه من الكفار إلى بعضهم بعضاً أو إلى المسلمين، المهم أن الاستفهام يحول قضية أكل الرسول للطعام ومشيه في الأسواق إلى حيرة؛ أي أن السؤال يحير الذهن، ويدفعه للبحث عن إجابة تدعم حجته، والإجابة المتوقعة من قبل السائل: هي سؤال يؤكد السؤال إذ يقول المسئول في سريرته: فعلا.. كيف يكون رسولا، وهو يأكل الطعام ويمشي في الأسواق، ليصل إلى الإجابة المرجوة: إن هذا الرجل لا يتميز عن البشر في شيء، فهو ليس نبي وفقا للمعيار الذي يشترطونه للنبوة، فالمسألة لا تقف عند حدود التعجب، بل التعجب الباعث على الحيرة التي يجب أن تزول

بالإجابة العكسية تماما لنبوة محمد صلى الله عليه وسلم، أي كيف يكون رسولا وهو ككل البشر؟؟.

التمني:

قال المعياريون: إن الاستفهام يخرج عن معناه الحقيقي لغرض التمني وجعلوا لذلك شاهدا قول الشاعر:

أسرب القطا هل من يعير جناحه لعلي إلى من قد هويت أطير

إذا تعاملنا مع عالم القول بوصفه عالماً بديلاً لعالم الواقع، مستقلاً عنه لانتفى معنى التمني الذي ذهب إليه المعياريون إلا في حدود فهمهم للنص.

لقد أصبحت طيور القطا في عالم الشاعر كائنات إنسانية، يتعامل معها على هذا الأساس، لقد أنسنها، ثم ناداها، فالاستفهام هنا موجه إلى متلقٍ يعي الكلام في عالم القول البديل.

إن المساحة المكانية الشاسعة التي تفصل الشاعر عن حبيبته جعلته، يؤنسن القطا ثم يطلب منه أن يعيره جناحه ليطير به إلى حبيبته، وهو ينتظر الإجابة من القطا، هكذا يتعامل الشاعر مع القطا في عالمه المستقل عن عالم الواقع' وإن كان امتداداً لعالم الواقع، إن التمني لا يمثل إلا المعنى السطحي الذي نستطيع من خلاله النفاذ إلى التفكير الباطني للنص، وقد تقول: إن هذا تخريج غير واقعي.. لأقول لك: إن واقعية النص في لا واقعيته؟ وستقول لي هذا معنى فلسفي زادني حيرة وزاد المعنى ضياعاً.. وسأقول لك بمعنىً أبسط: إن النص عالم غير

واقعي، لكنه عالم يعيشه الشاعر فعلاً، يخلقه ويخلق فيه، ويتعامل معه بواقعيته الخاصة، إن لعالم النص واقعيته الخاصة، وصدقه الخاص، فلا تحاكم واقعيته بواقعية الواقع، ولا صدقه بصدق الواقع، وسأسألك سؤالا.. عندما تكون في عالم الحلم ألا تعيش عالمك كما هو في الحلم مع أنه غير واقعي؟؟ إن للنص عالمه مثلما للحلم عالمه، وعليك أن تحاول الارتقاء بوعيك إلى مستوى هذا الفهم لمعنى النص، وإلا ستظل تبحث في البنية السطحية، وقد بحث فيها غيرك، ولم يترك لك ما تقوله غير ما قاله، ولم يعد أمامك إلا البنية العميقة، وما هي إلا عالم اللغة بامتداداتها اللاشعورية، وستقول لي: هل للغة لاشعور؟؟ وسأقول لك: نعم.. لغة النص هي لغة لها امتدادات لا شعورية وإلا كيف ستصبح عالماً له خصوصيته؟؟ لهذا فإن البنية العميقة تكمن في التفكير الباطني اللاشعوري للنص، وإذا عدنا إلى ((أسرب القطا.......)) لوجدنا أن الإنسان يبحث في ذلك الزمن وقبل؛ ذلك الزمن عن السيطرة على المسافة المكانية التي تفصله عمّن يحب ويهوى' ولم تمكنه إمكانياته من ذلك' فاتجه إلى العالم الممكن؛ أعني عالم القول فحقق ما يريد إذ هزم البرزخ المكاني ووصل إلى من يحب بوسائل اتصال فاعلة' فأخذ ينقل أشواقه إلى من يحب بواسطة الريح أو الطير أو السحابة وأخذ يسأل تلك الموجودات عن حال من يحب بل إنه يشتمُّ رائحة من يحب' في تلك الموجودات' إن هذا يمثل حلم الإنسانية التي تسعى إلى قهر هذا البرزخ المكاني الذي يفصل بينها وما تريد' إن هذا الحلم لم يبارح الإنسان

حتى حققه اليوم' وها أنت ترى المسافة مهزومة أمامك فلم يعد يفصلك عن حبيبك الذي يسكن خلف الأطلسي إلا رقم جواله' أو بريده الالكتروني' فلم يعد الإنسان اليوم بحاجه إلى أن يحمِّل شوقه الريح أو الطير، ألا تلاحظ الآن أن المسالة ليست تمنياً؟؟ وإنما هي حلم ظل يراود الإنسان حتى حققه

التعظيم:

قال المعياريون: إن الاستفهام يخرج عن معناه الحقيقي لغرض التعظيم وجعلوا لذلك شاهداً قول الشاعر:

إذا القوم قالوا من فتىً ؟ خلت أنني دُعيت فلم أكسل ولم أتبلدِ

لم يوجه الشاعر الاستفهام إلى المتلقي؛ أي أن المرسل (الشاعر) لم يوجه الرسالة (الاستفهام) إلى المرسل إليه (المتلقي)؛ أنا وأنت، مباشرة، بل إن المرسل يصف لنا الرسالة (الاستفهام) التي وجهها المرسل (القوم) إلى المرسل إليه الشاعر، الاستفهام موجه من القوم إلى أي فتىً في القبيلة والشاعر منهم، وأصل الكلام:

إذا القوم قالوا من فتى ينجدنا خلت أنني أنا المدعو فلن أتوانى عن الإجابة لحظة، إذن قراءة القيم التعبيرية للاستفهام تختلف عن قراءتها عندما يكون الاستفهام موجها من المرسل إلى المتلقي مباشرة، فعلينا أن نخرج من النص إلى القيم التعبيرية، لا أنْ نأتي محملين بالقيمة التعبيرية فنسقط النص عليها، صحيح أن هناك شيئا يشبه التعظيم وهو الفخر، بل احترام الذات، لأن الشاعر

هنا يريد أن يقول: إذا القوم سألوا من فتىً؟؟ فلن أسمح لهم بإكمال الجملة (ينجدنا أو غيرها...) كي لا يسبقني أحد، فأقول أنا قبل أن أفهم ما هو الطلب؛ أي أنني جبلت على سرعة الإغاثة والنجدة لمن يحتاجها، وإن كان هناك تعظيم، لكن معنى التعظيم لا يكشف خصوصية الخطاب هنا، بل يجعله يتساوى مع أي خطاب آخر، فيه استفهام غرضه التعظيم، كما يزعمون، إن على البلاغة أن تعيد النظر في مثل هذا، وتتجه لدراسة الخصوصية التي يأتي منها الأثر الوجداني، أو السحر البياني، وستقول لي: إن الاستفهام أدَّى وظيفة هي التعظيم أو الفخر وانتهى الأمر؟؟

وسأقول لك: أبداً.. الأمر لم ينته بعد، فهل الفخر آتٍ من الاستفهام: (إذا القوم قالوا من فتىً؟؟).. ستجد أن لا تعظيم ولا فخر، وإنما نلمس الاعتزاز بالذات من خلال الإجابة: (خلت أنني دعيت فلم أكسل ولم أتبلد)

لم أكسل؛ أي لا أتردد، ولم أتبلد؛ أي لا أتغابى عن فهم الطلب، إن القيم التعبيرية هنا آتية من كلية البيت الشعري لا من الاستفهام، ولم يكن الاستفهام هنا سيد الموقف، فستقول: ما دليلك على ما ذهبت إليه؟ وسأقول لك: لو استخدم الشاعر النداء بدلاً من الاستفهام، لما تغيرت القيم التعبيرية كثيراً فلنفترض أن الشاعر قال:

لو القوم قالوا يا فتىً خلت أنني دعيت ولم أكسل ولم أتبلد

إن استخدام النداء للنجدة أنسب من الاستفهام وهو متناسب مع الفعل (دعيت).

التقرير:

قال المعياريون: إن الاستفهام يخرج عن معناه الحقيقي لغرض التقرير وجعلوا لذلك شاهداً قول الله تعالى: ﴿ قَالُوٓاْ ءَأَنتَ فَعَلْتَ هَٰذَا بِـَٔالِهَتِنَا يَٰٓإِبْرَٰهِيمُ ﴿٦٢﴾ ﴾ الحقيقة أن القوم أتوا بإبراهيم عليه السلام فسألوه أمام الناس، ليقرَّ بفعلته، ويكون الناس شاهدين عليه، فلم يخرج الاستفهام هنا عن غرضه حتى من وجهة نظرهم، لأن هذا الاستفهام لم يكن بلاغيا بل حقيقياً، فهذا هو معناه وهذا هدفه، فكيف نفترض أن للاستفهام معنىً آخر خرج عليه، واسمع إلى الآيات السابقة لهذه الآية واللاحقة لها:﴿ قَالُواْ مَن فَعَلَ هَٰذَا بِـَٔالِهَتِنَآ إِنَّهُۥ لَمِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿٥٩﴾ قَالُواْ سَمِعْنَا فَتًى يَذْكُرُهُمْ يُقَالُ لَهُۥٓ إِبْرَٰهِيمُ ﴿٦٠﴾ قَالُواْ فَأْتُواْ بِهِۦ عَلَىٰٓ أَعْيُنِ ٱلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَشْهَدُونَ ﴿٦١﴾ قَالُوٓاْ ءَأَنتَ فَعَلْتَ هَٰذَا بِـَٔالِهَتِنَا يَٰٓإِبْرَٰهِيمُ ﴿٦٢﴾ قَالَ بَلْ فَعَلَهُۥ كَبِيرُهُمْ هَٰذَا فَسْـَٔلُوهُمْ إِن كَانُواْ يَنطِقُونَ ﴿٦٣﴾ فَرَجَعُوٓاْ إِلَىٰٓ أَنفُسِهِمْ فَقَالُوٓاْ إِنَّكُمْ أَنتُمُ ٱلظَّٰلِمُونَ ﴿٦٤﴾ ثُمَّ نُكِسُواْ عَلَىٰ رُءُوسِهِمْ لَقَدْ عَلِمْتَ مَا هَٰٓؤُلَآءِ يَنطِقُونَ ﴿٦٥﴾ ﴾ (الأنبياء).

لم نجد للاستفهامات التي طرحها القوم قيما تعبيرية، لأن هدفها هنا هدف تواصلي فهي أسئلة بوليسية يطرحها المشركون على إبراهيم، من أجل التحقيق: (من فعل هذا بآلهتنا)، (أأنت فعلت هذا بآلهتنا هذا يا إبراهيم) وإن كان

الاستفهام هنا يحمل معنىً آخر: هو التهديد والتخويف وفقا لمعايير البلاغة القديمة، ويجب أن تلاحظ معي أن أهم القيم التعبيرية للاستفهام هي تحويل القضية إلى سؤال يحير الذهن، فيقنعه بمذهب الكلام (قال بل فعله كبيرهم هذا فاسألوهم إن كانوا ينطقون)، لقد حوّل القضية إلى سؤال في الذهن يدفعهم للبحث عن الحقيقة (فرجعوا إلى أنفسهم فقالوا إنكم أنتم الظالمون) كانت الحجة مقنعة ولم يستطيعوا الصمود أمامها فسلموا لحجة إبراهيم، واعترفوا بعدم قدرة تلك الحجارة، وبذلك تنتفي عنها صفة الإلوهية لكنهم راجعوا أنفسهم، واتبعوا الباطل، وخالفوا الحق الذي عرفوه (ثم نكسوا على رؤوسهم) وبدؤوا يبحثون عن مبررٍ واهٍ، فقالوا لإبراهيم: (لقد علمت ما هؤلاء ينطقون).

الاستفهام لا يتقيد بقيم قبلية، مع أني لا أنكر وجود تلك القيم، ولكني أنكر أن تكون تلك القيم الساذجة هي المعنى الوحيد، المتحكم بحقيقة الاستفهام، مع أنها تسطح المعنى، وتمنع المتأمل من الغوص العميق في عالم النص مربوطاً بسياقه الكلي، وأنكر خروج الاستفهام إلى غرض آخر، بل إن ذلك الخروج هدفه ومبتغاه، وانظر إلى القيم التعبيرية المذهلة التي يقدمها الاستفهام في هذه الآية متضافرة مع المشهد الحسي للصورة المتناغمة في قوله تعالى:

﴿ أَفَمَن يَمْشِي مُكِبًّا عَلَىٰ وَجْهِهِۦٓ أَهْدَىٰٓ أَمَّن يَمْشِي سَوِيًّا عَلَىٰ صِرَٰطٍ مُّسْتَقِيمٍ ﴿٢٢﴾ ﴾

يتجه هذا الاستفهام إلى الذهن ليسأله الجواب الذي يكتمل به المعنى لأن المعنى المراد غير مكتمل فيبدأ الذهن يعيد السؤال لنفسه: صحيح من أهدى الذي يمشي مكبا على وجهه، وهو لا يعلم إلى أين يتجه أم الذي يمشي مستقيما وهو يعرف إلى أين يتجه؟ من منهم سيصل إلى هدفه؟ وفي الوقت الذي يبحث فيه الذهن عن الجواب، يظهر المشهد الحسي في المخيلة لرجل يمشي مكبّاً على وجهه' ورجل يمشي منتصبا على صراط مستقيم' فلا يمكن للذهن إلا أن يختار الرجل الذي يمشي منتصبا على صراط مستقيم، هذا الاستفهام يرفع من قيمة المتلقي فيجعله حكما عاقلا عدلا منصفا فإذا كان المخاطب أنسانا فإنه لا يملك إلا أن ينصف في الحكم وإن لم يكن كذلك فهو كالبهيمة بل أضل، هكذا يجعل هذا الاستفهام الإنسان يقيم الحجة على نفسه بنفسه' وبالله عليك يا صديقي هل تقبل أن تقول لك البلاغة إن الاستفهام هنا خرج عن معناه لغرض التخيير وانتهى الأمر' ولا أظن متذوقا لجمال اللغة وجمال النص القرآني يقبل بهذا المنطق الذي يغلق النص على القارئ المتأمل فهل تملك البلاغة الحق في هذا؟ لا أظنك ستجادل في قضية كهذه إلا إذا كنت من عشاق الجدل العقيم' ولن أقبل منك هذا الجدل إلا إذا قلت لي إن ما ذهبت إليه – يا محمد مسعد – تصور قاصر للمعنى العظيم في هذه الآية وسأقول لك صدقت، لقد قرأت الآية وفق ذوقي اللغوي بإمكانياتي المتواضعة وإنما أردت أن أفتح

الباب لتلج أنت ومن هو أكثر مني ومنك علما وذوقا إلى عوالم النص اللا متناهية والتي حاولت البلاغة القديمة بمعاييرها الجامدة إغلاقه.

ثانيا: الطلب:

وهو أسلوب يجمع بين شيئين يسميهما علم النحو: الأمر والنهي، وهو صيغة لغوية تطلب من المخاطب القيام بعمل ما أو الكف عن عمل ما وله صيغ متعددة منها فعل الطلب المجزوم مثل (اذهب – اجلس) والفعل المضارع المقرون بلام الطلب مثل (لتذهب – لتجلس) والمصدر النائب عن فعل الطلب مثل:

فصبرا في مجال الموت صبرا   فما نيل الخلود بمستطاع

أي أصبري في مجال الموت:

أو اسم فعل الطلب مثل: هلم – رويدا – وغيرها الفعل المضارع المقرون بـ(لا) الناهية مثل (لا تذهب لا تقعد) إذا انطلقنا من هذا التعريف خرجنا من الإرباك الذي وقعت فيه البلاغة التي عرَّفته بأنه طلب على وجه الاستعلاء والإلزام ولا ندري من أين جاؤوا بالاستعلاء والإلزام' ثم أخذوا يخرّجون كل طلب خرج عن التعريف تخريجاً لا منطقية فيه.

الدعاء:

قالوا إن الأمر يخرج عن معناه الحقيقي إلى الدعاء ووضعوا لذلك شاهداً قوله تعالى: ﴿ رَّبِّ ٱغْفِرْ لِى وَلِوَٰلِدَىَّ ﴾ نوح 28، وقوله تعالى﴿رَبِّ أَوْزِعْنِىٓ أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ ٱلَّتِىٓ أَنْعَمْتَ عَلَىَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَىَّ ﴾ النمل 19

إن الطلب في الآية الأولى لم يخرج عن غرضه إلى الدعاء فالدعاء أساسا طلب وهو في هذه الآية طلب الغفران ولم يقدم هنا قيما تعبيرية عظيمة بمفرده، أي لم يكن مشحونا بطاقة كبيرة ولكنه لم يكن بلا أثر في الوجدان فالأثر يأتي من النداء أولا بغير الأداة والذي يدل على قرب الداعي من ربه ومسكنته أمام خالقه ولو كان النداء هنا قد استخدم الياء مثلا (يا ربي) لما بدا الداعي متمسكنا مستلذا بعبوديته.

وفي الآية الثانية أيضاً جاء الطلب دعاءً والدعاء هو طلب من الله أن يمكن العبد من شكره وطاعته وحسن عبادته لأن سليمان عليه السلام يربط كل شيء بالمشيئة فالدعاء في نظره الهام من الله، ولا يمكن فهم جمال الدعاء هنا إلا من خلال معرفة السياق قال تعالى﴿ حَتَّىٰٓ إِذَآ أَتَوْا۟ عَلَىٰ وَادِ ٱلنَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّمْلُ ٱدْخُلُوا۟ مَسَٰكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَٰنُ وَجُنُودُهُۥ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ ﴿١٨﴾ فَتَبَسَّمَ ضَاحِكًا مِّن قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِىٓ أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ ٱلَّتِىٓ أَنْعَمْتَ عَلَىَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَىَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَٰلِحًا تَرْضَىٰهُ وَأَدْخِلْنِى بِرَحْمَتِكَ فِى عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ ﴿١٩﴾ ﴾

جمال الطلب هنا يأتي من أن سليمان عليه السلام عندما سمع النملة تقول ذلك الكلام عاد بالفضل إلى نعمة الله التي أنعم عليه فأراد إن يشكر الله وكأنه لم يستطع أن يشكر الله حق شكره فعاد إلى الله نفسه يسأله أن يلهمه الشكر لأن شكره له قليل ناقص إن لم يلهمه الله ذلك، وكأنه يقول مكني أعمل صالحا ترضاه فأنا بعبادتي وشكري لك لم أكن من عبادك الصالحين إن لم تجعلني أنت منهم أي إن لم تساعدني على شكرك وطاعتك وحسن عبادتك، ستقول لك البلاغة خرج الأمر إلى الدعاء ولم يخرج، فأين الجمال الذي يبعث الأثر في النفس وهو شأن البلاغة، إذا اكتفينا بخروج الأمر إلى الدعاء؟؟ وما كان ذلك أمرا إنما هو طلب العون من الله سبحانه..

الالتماس:

قالوا إن الطلب يخرج عن معناه لغرض الالتماس ووضعوا لذلك شاهدا قول ابن زيدون:

دومي على العهد ما دمنا محافظة فالحر من دان إنصافا كما دينا

إن فعل الطلب (دومي) يطلب من المحبوبة ديمومتها على العهد فهذا هدفه وهذه غايته، فما خرج ولا دخل، فماهيته طلب، ووظيفته طلبية.

ومن الشواهد التي يضعها البلاغيون المعياريون على خروج الطلب إلى الالتماس قوله تعالى: (يا ابن أم لا تأخذ بلحيتي ولا برأسي) طه: 94

إن الطلب (لا تأخذ) يطلب فيه هارون من موسى عليه السلام أن لا يأخذ بلحيته وبرأسه فأين هو خروج الطلب عن معناه حتى لو ذهبنا مذهب الأقدمين في الإجراء لما وجدنا هارون يلتمس وإنما يرجو الشفاعة، إن هارون يبدأ خطابه بالنداء (يا) لينبه عقل أخيه الثائر حتى ينتبه إليه وعندما ينتبه إليه يذكّره بالقربى (ابن أم) ليحرك فيه العاطفة وبعد أن ينبه العقل ويحرك العاطفة، يطلب منه عدم البطش به (لا تأخذ بلحيتي ولا برأسي).

التمني:

قالوا إن الطلب يخرج عن معناه لغرض التمني وجعلوا لذلك شاهداً قول ابن زيدون:

ويا نسيم الصبا بلغ تحيتنا من لو على البعد حيا كان يحيينا

لم تفرق البلاغة المعيارية بين عالم الواقع وعالم القول فأخذت تحاكم عالم القول على ضوء شروط عالم الواقع وما دام نسيم الصبا لا يعني شيئا في عالم الواقع فهو كذلك في عالم القول وما دام كذلك فهو في النص خارق للعادة إذن هو تمني' ولكن إذا أدركنا أن عالم القول مختلف عن عالم الواقع' له خصوصيته وشروطه' فسندرك أن النداء يؤنسن النسيم فيصبح واعيا يسمع، ويعي وما دام كذلك فإن الذات الشاعرة تطلب منه إبلاغ الحبيبة التحايا، فالذات عندما تعيش عالمها الخاص الذي اختلفت موجوداته عن موجودات العالم الواقعي،

وهل للشعر غاية غير أنه يقدم نفسه بديلاً لعالم الواقع الذي قمع الذات بشروطه العصية على التحقيق؟؟!!.

الإباحة:

قالوا إن الطلب يخرج عن معناه لغرض الإباحة وجعلوا لذلك شاهداً قوله تعالى ﴿ وَكُلُواْ وَٱشۡرَبُواْ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَكُمُ ٱلۡخَيۡطُ ٱلۡأَبۡيَضُ مِنَ ٱلۡخَيۡطِ ٱلۡأَسۡوَدِ مِنَ ٱلۡفَجۡرِۖ ﴾

الله سبحانه يطلب من العباد أن يأكلوا ويشربوا في ليل رمضان حتى مطلع الفجر ثم يمتنعوا عن ذلك فتلك حقيقة الطلب وتلك غايته فلا خرج ولا دخل.

التعجيز:

قالوا إن الطلب يخرج عن معناه لغرض التعجيز ووضعوا لذلك شاهدا قول الله تعالى ﴿ يَٰمَعۡشَرَ ٱلۡجِنِّ وَٱلۡإِنسِ إِنِ ٱسۡتَطَعۡتُمۡ أَن تَنفُذُواْ مِنۡ أَقۡطَارِ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ فَٱنفُذُواْۚ لَا تَنفُذُونَ إِلَّا بِسُلۡطَٰنٖ ﴾ لم يخرج الطلب عن غرضه، وإن كان متضمنا التعجيز والتحدي لأن الله يطلب من الثقلين أن ينفذوا من أقطار السماوات والأرض فالطلب قائم، استطاع المطالبون أن ينفذوا أم لم يستطيعوا، فلو انتفت عن الطلب طلبيته لما تبين عجز المطلوبين عن تنفيذ الطلب، فهو يطلب منهم التنفيذ وذلك طلب' وهم يعجزون عن التنفيذ، وذلك عجز.

ومن الشواهد التي يضعونها شاهدة على التمني قول الخنساء:

أعيني جودا ولا تجمدا   ألا تبكيان لصخر الندى

إنها تطلب من عينيها المستقلتين عنها _في عالم القول الممكن_ أن تجودا بالدمع الذي تحجَّر فيهما ففي هذا الطلب توسل يدل عليه الاستفهام (ألا تبكيان لصخر الندى؟)

التحقير:

قالوا إن الطلب يخرج عن معناه لغرض التحقير وجعلوا لذلك شاهدا:

لا تشتر العبد إلا والعصا معه   إن العبيد لأنجاس مناكيد

لقد جاء الخطاب هنا على سبيل الحكمة والإرشاد للمخاطبين، فالشاعر يطلب من المخاطبين أن لا يشتروا عبداً إلا ويشترون معه عصا لماذا؟ لأن العبيد أنجاس مناكيد لا يسيرون إلا بالعصا، هذه تمثل البنية السطحية الظاهرة للقول، ولكن هناك معنىً خفيًّا يومئ إليه الكلام، وهو تحقير كافور الإخشيدي والانتقاص من شأنه، يدل على ذلك القول من خلال سياقه، فلم يخرج الطلب عن غرضه وإنما القول كله هو الذي دل على خفاء المعنى.. فهناك معنى أول وهناك معنى آخر منزاح عنه، ولا ينفي الثاني الأول، فما دام المتنبي مؤمنا بهذه الفكرة فالطلب قائم، إذ يطلب من المتلقي أن لا يشتر عبدا إلا ويشتري معه عصا.

النداء:

عرّفته البلاغة تعريفات مختلفة ولكننا نرى أنه: منبه صوتي ينبه ذهن المخاطب قبل صدور كلام مهم، قد يكون طلبا أو خبرا أو عضة أو توجعا، وقد يكون ذلك المنبه (يا) أو (وا) أو (يا أيها) أو (هيا) أو (أ) أو (أي) أو قد لا يحتاج المخاطب منبها، فيدل السياق على معناه مثل (رب زدني علما) أي يا رب زدني علما أو (يوسف أعرض عن هذا) أي يا يوسف

يرى البلاغيون أن النداء يخرج عن معناه إلى أغراض بلاغية أخرى منها:

الإغراء:

قالوا إن النداء يخرج عن معناه لغرض الإغراء وجعلوا لذلك شاهدا قول المتنبي:

يا أعدل الناس إلا في معاملتي فيك الخصام وأنت الخصم والحكم

(يا) منبه صوتي ينبه عقل المخاطب، وبعد أن ينتبه، وهو هنا سيف الدولة الذي يخاطبه المتنبي' في عالمه الشعري المنزاح عن عالم الواقع' وعندما ينتبه سيف الدولة' المتموضع في العالم الممكن' بعد سماعه (يا) يتوقع من الشاعر أن ينطق اسمه، فإذا به يفاجئه بلفظ أجل وأعظم؛ (أعدل الناس) فيهز وجدانه، ثم يهزه ثانية بأداة الاستثناء (إلا) التي تهيئه لمتابعة ما بعدها بفضول، وكأنه يقول إلا ماذا؟ فيقول له الشاعر: إلا في معاملتي، فيصدمه عاطفيا، ويجعله يعيد الذكريات التي عامل فيها الشاعر بغير عدل ولا إنصاف' فهدف النداء التنبيه

أولا ثم يأتي ما بعد النداء ليكتسب دلالته وقيمته من خلال كيفيته وسياقه فهل تلاحظ معي أن النداء ما خرج عن معناه انطلاقا من تعريفنا له؟

الاستغاثة:

قالوا إن النداء يخرج عن معناه لغرض الاستغاثة وجعلوا لذلك شاهداً قول المريض للطبيب:

يا دكتور أنقذني

والحقيقة أن الياء جاءت لتنبيه ذهن الدكتور وتحضيره لاستقبال الكلام وبمجرد أن يسمع الدكتور النداء ينتبه فيأتي الطلب (أنقذني) ستقول لي إن النداء هنا يحمل معنى الاستغاثة وسأقول لك نعم، لكن النداء لم يخرج من معناه بوصفه منبها صوتيا يهيئ الذهن للاستغاثة وأنا لم أنكر الدلالات التي وضعتها البلاغة القديمة، ولكن أنكر احتقارها للمعنى، إذ كيف يحق لها أن تضع نفسها بديلا للدلالة فيتساوى كلام البشر مع كلام الله حين يدخل كلاهما تحت معيار واحد، وهو معيار حكمي سابق للقول، وأقول لك شيئا آخر: لو تعاملنا مع النداء مجردا لوجدنا أن الاستغاثة تحصل بدون النداء، إنما النداء يعززها من خلال التنبيه، ستقول لي ما دليلك. وسأقول لك لو قال المريض للطبيب (أنقذني) بدون نداء، ففي الفعل أنقذني استغاثة من غير النداء أليس كذلك؟؟

التحسر:

قالوا إن النداء يخرج عن معناه لغرض التحسر وجعلوا لذلك شاهدا قول الشاعر:

أيا منازل سلمى أين سلماك من أجل هذا بكيناها بكيناك

لم يبق من سلمى إلا المنازل وهي عظيمة في نظر الشاعر وعندما أصبحت حلولا في عالم القول أنسنها فجعلها تحس وتسمع، وحين أنسنها ناداها (أيا منازل سلمى) مستخدما منبهين معا وكأنها قد نسيته، ولم تعد تتذكره، والنداء هنا لم يخرج إلى التحسر' لأن التحسر موجود من غير النداء، فلو جاء الكلام هكذا:

مررنا بالمنازل التي كانت تسكنها سلمى ولم تعد سلمى

موجودة فيها فبكينا سلمى وبكينا المنازل

إن معنى الحسرة يتضمنه الكلام السابق بغير النداء' فالنداء هنا منبه للمنازل وقد أصبحت إنسانية' ومنبه للذات الغافلة عن مأساة الفراق ورحيل سلمى.

الندبة:

قالوا إن النداء يخرج عن معناه لغرض الندبة وجعلوا لذلك شاهدا:

يا رأساه

والحقيقة أن المتوجع لا ينادي رأسه٬ وإنما يشكو لمن يسمع وإن لم يكن أحد حاضراً٬ فتلك فطرة الإنسان٬ فالياء هنا منبه صوتي للمشكو إليه ليحضر ذهنه لاستقبال الشكوى فما دخل النداء هنا ولا خرج أليس كذلك ؟؟

التعجب:

قالوا إن النداء يخرج عن معناه لغرض التعجب ووضعوا لذلك شاهداً (يا للماء)

والحقيقة أنه لا ينادي الماء وإنما أراد أن ينبه من يسمع أو ينبه ذاته أكثر ليعبر عن إعجابه بالماء

وستقول لي ها أنت قد قلت يعبر عن إعجابه٬ إذن تعجب.٬ وسأقول لك: ولكن الاستفهام هنا جاء منبها ليلفت ذهن المخاطب أو الذات المتحدثة إلى أهمية الحدث المشاهد٬ وهو كثرة الماء وجماله فلم يخرج النداء عن غرضه وهو التنبيه أليس كذلك؟

وكثيراً ما يتوهم الناس غرض النداء في مثل هذه المواضع٬ فتجد بعض المفسرين يفسرون قوله تعالى (قال يا بشرى هذا غلام) قالوا من شدة فرحه وارتباكه نادى البشرى وهذا كلام ضعيف٬ لأنه عندما رأى يوسف انبهر٬ وعندما انبهر صرخ لينبه أصحابه٬ ثم يبشرهم إذ كيف سيبشرهم وهم غافلون عنه٬ والأمر صدفة ومفاجأة فنادى (يا) حتى تنبهوا وأصغوا إليه قال (بشرى هذا غلام)

وأحياناً يكون النداء منبها للذات على مستوى الإبداع والفطرة' ستقول على مستوى الفطرة...كيف وسأقول لك: إذا مررت يوما وحيدا في طريق خالية ففاجأك ثعبان، لا شك أنك ستقول يا الله.. يا ويلي.. يا أماه.. يا أبتاه.. أو يا.. أو وا أو ما هذا أوتصدر أي صوت من هذه الأصوات التي تنبه الذات استعدادا للخطر' أليس كذلك ؟؟

الفصل الثاني

علم البيان

لن أدخل في تفاصيل أصل الاسم المشتق من الفعل بان وأبان إن أردنا تعديته لأننا لم نعد بحاجة إلى هذا المصطلح الذي لا يدل في نظرنا على العلم الذي ينطوي تحته، وإذا كنا قد تركنا مصطلح (المعاني) كما هو لعجزنا عن اشتقاق مصطلح بديل، فإننا لن نترك مصطلح (البيان) على حاله لأن المحدثين قد أتوا بمصطلح بديل هو في نظرنا أدق وأشمل، وهو مصطلح الصورة الفنية، وستقول لي: ما هي الصورة الفنية.

وسأقول لك: قبل أن أتحدث عن الصورة الفنية، يجب أن أعرف أنا وأنت ما معنى صورة..

الصورة هي الانعكاسات الفيزيائية للأشياء، فإذا رأيت وجهك في المرآة، فالمشهد المنعكس في المرآة ليس وجهك، إنما هو صورة وجهك، وكذلك إذا رسمك رسام أو صورتك كاميرا، إذن هناك ذات الشيء، وهناك صورته المنعكسة فيزيائيا على سطح آخر، أظن أن هذا هو المعنى الحرفي لكلمة صورة، وقد نستخدم كلمة صورة للذات مجازاً.

وستقول لي مستعجلا ما هي الصورة الفنية ؟

الصورة الفنية ليست انعكاسا لذات الشيء كما هو تماما في الصورة غير الفنية، لأن الصورة غير الفنية تمثل امتدادا فيزيائيا لذات الشيء والصورة الفنية كذلك تمثل امتداداً لذات الشيء، ولكنه امتداد غير فيزيائي؛ أي أنها الصورة التي

يرسمها المبدع للوجود ملونا بمداد دمه' أي أنها امتداد لمشهد الوجود، ولكن ذلك الامتداد لا يتجه إلى الصورة، بل يتجه إلى الذات المبدعة التي تهدم مشاهد الوجود وموجوداته، ومن أشلاء تلك الموجودات تبني عالمها الجديد' وستقول لي: لقد أضعت التشبيه؟؟

و سأقول لك: بالعكس يا صديقي لأن الصورة تتوسل في رسم مشهد الخارج بالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية ولكنني أردت أن أتحدث بشكل أكثر حداثة وأريد أن أربط الصورة أولا بالملكة الخالقة لها وفق نظرية الخيال عند كولوردج و وردز وورث فالصورة وفق هذه النظرية ترتبط بالملكة التي تخلقها وهي ملكة الخيال فنحن نرى العالم وموجوداته بأعيننا، ولكن ثمة عين أخرى نرى بها مشاهد العالم، وهي عين الخيال، فإذا كنت أنت في الداخل وأنا في الخارج وقلت لك خسف القمر لا شك أن صورة القمر ستنعكس في مخيلتك وترسم مشهدا للقمر وقد خسف كما هو أو قريبا مما هو عليه، والناس يتساوون في هذا النوع من المشاهد ولكن هناك خيال آخر يختص به العباقرة والمبدعون إذ لا تنعكس صور الأشياء في مخيلتهم فيزيائيا في لحظات إبداعهم، بل يعكسونها بطرق أخرى مختلفة فيقدمون لنا معرفة جديدة بالأشياء؛ أي أن العالم الذي تقدمه اللغة الفنية يختلف مشهده عن مشهد العالم الواقعي، أما العالم الذي تقدمه اللغة التواصلية فإن مشهده لا يختلف عن مشهد العالم الواقعي إلا في حدود عدم قدرة المتلقي على استرداده، فإذا قلت (خسف القمر) فإن الجملة

تثير صورة واقعية لمشهد الخسوف في ذهنك، ولكن إذا قلت (صفع القمر على خده) فإن صورة القمر على مستوى المشهد الحسي الذي تثيره اللغة مختلف عن ما هو عليه في الواقع؛ لأن اللغة هنا خرقت قانون الجملة المتعارف عليها، ولكن في حدود قابلية الفهم _وفق مصطلحات كوهين_ وخرقت قانون الأشياء، وليس هناك جملة بهذا الشكل، وليس هناك مشهد بهذا الشكل، فتثير الجملة تشويشا في الذهن تدفعه للتأويل والاكتشاف، وهنا تصبح الذات المتلقية مشاركة في إكمال المعنى الذي لا يمكن أن يكتمل بدونها؛ فجملة (صفع القمر على خده) لا معنى لها لأن القمر متعالي عن أن يصفع؛ فالكلام كاذب ولكن إذا نظرنا إلى سياق القول التاريخي واللغوي لاكتشفنا المعنى فلنفرض أن الليل أظلم فجأة فسألنا أحدا في الخارج وقلنا له ما الذي حدث؟؟؛ فقال (صفع القمر على خده) الحقيقة أن القمر لم يصفع على خده؛ ولكننا كمتلقين نكمل هذا النقص الذي اكتنف المفهوم بالتأويل فنعرف أن القمر خسف0

ولا بد من التفريق بين الصورة الفنية عند القائل والصورة عند المتلقي للقول، والصورة في القول نفسه؛ فالصورة عند القائل ليست ما تثيره اللغة في الذهن؛ بل هي صورة الوجود الممتد إلى الذهن متلونا بلون الذات؛ أي وقد أصبح مختلفا وبديلا لعالم الواقع المشوه من وجهة نظر الذات؛ ذلك العالم المختلف هو من يثير اللغة لإخراجه فيصبح متموضعا في عالم القول..

والصورة عند المتلقي هي ذلك المشهد المختلف عن مشهد الواقع وهو المشهد الذي تثيره اللغة.. أما الصورة في القول فهي ناقصة ولا تكتمل إلا بوجود ذات تكمل مشهدها المشوه٬ أو تضبطه وهي مختلفة باختلاف الذوات القارئة للقول، وستقول لي كيف؟

وسأقول لك:

كلفت يوما طالبات يدرسن في الثانوية العامة أن يرسمن مشهد الفارس الذي صوره امرؤ القيس في معلقته:

يزل الغلام الخف عن صهواته ويلوي بأثواب العنيف المثقل

وإذا بالرسومات مختلفة تماما٬ وكلفتهن مرة أخرى أنِ ارسمن مشهد الموت الذي صوره أبو ذؤيب الهذلي:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع

فجاء الموت في رسوماتهن أسدا، ونمرا، وذئبا، وثعبانا، وإخطبوطا، وهو الأكثر.. هل عرفت الآن كيف تكمل الذات المتلقية المشهد من خصوصيتها السيكولوجية.

فإذا كانت اللغة استجابة للعالم البديل عند القائل٬ فإنها مثير لعالم المتلقي الذي يتشكل وفق القول وخصوصية الذات٬ فيظهر المعنى في قالب القراءة مختلفا من قارئ لآخر٬ فالذات القارئة حتما لا ترى عالم القول كما بدا للشاعر وإلا

سقطت قيمة القراءة التي تبعث في النص كل يوم معنى جديدا. وتصنف الصورة وفقا للأدوات التي تستخدمها إلى:

1 - الصورة التشبيهية

2 - الصورة الاستعارية

3 - الصورة الرمزية

قد تقول أين التفاصيل؛ تفاصيل التشبيه وتفاصيل المجاز الاستعاري وغير الاستعاري وتفاصيل الرمز الكنائي وغير الكنائي ؟

وسأقول لك إننا عندما ننظر إلى القول الإبداعي بوصفه عالما بديلا لعالم الواقع' فلن تحتاج إلى تلك التفاصيل التي معيرتها البلاغة' بل تحتاج إلى تفاصيل أخرى لها خصوصيتها في كل قول، وسأذكرك أننا اتفقنا أنا وأنت أن النحو يدرس الكلام والبلاغة تدرس أثر الكلام على الوجدان وإذا تتبعنا المؤثرات التي ولدت أثرا في المشاعر فلن نجدها في التفاصيل المعيارية التي تحول اللغة إلى غاية' وذلك شأن النحو وأعني بالنحو نحو الجملة ونحو النص' أعني علوم اللغة نحوا وصرفا ومعنى وقد تقول: ولكنك لم تتحدث إلا عن وظيفة واحدة من وظائف الصورة وهي الحسية.

وسأقول: لم يكن هدفي الوظيفة إنما أردت أن تعرف ماهية الصورة فالمشهد الحسي هو الذي يسوقنا نحو اكتشاف الدلالة الأكثر عمقا من كونها مشهدا

حسيا، فالمشهد الحسي في نظري يتمركز في السطح الظاهر للنص، ولكننا ننتقل منه نحو استنطاق النص لكي يشي بأسراره الباطنة عبر التنويم المغناطيسي للنص، ولا تستغرب يا صديقي من كلامي هذا فالنص كائن حي، وأنا أؤمن بهذا، وهو كائن ذكي ومخادع وماكر، ولكن مهما كان مكر النص وخداعه ومراوغته إلا أن القراءة أكثر مكرا ودهاء مما يظن النص، إذا كانت الذات القارئة قد وصلت من الانفعال حدا يجعلها قادرة على سبر أغوار عالم النص، بوصفه عالما من المشاعر، وبوصفها ذاتا قادرة على فهم تلك المشاعر التي لا تجدها إلا في العقل الباطن للنص بوصفه كائنا له عقل ظاهر وعقل باطن، ولا يمكن أن يشي النص بالمختبئ في وعيه الباطن إلا إذا وصل القارئ حدا من التأمل بواسطة عقله الباطن، أي يصل إلى حالة من الغيبوبة الواعية تلك الحالة هي التي تنوم النص مغناطيسيا فيكشف المستور المتواري خلف شكله الظاهر..

الصورة التشبيهية

لن ندرس التشبيه وفق المعايير التي حددتها بلاغة المعيار لأننا نرفض المعايير المطلقة في الدرس البلاغي كما اتفقنا أنا وأنت سابقا

وستقول كيف ستدرس التشبيه بغير معايير؟

أنا لا أرفض المعايير، فتقسيم الصورة إلى تشبيهية ومجازية ورمزية جاء وفق معايير، ولكني أرفض المعايير المطلقة التي ساوت بين القبيح والجميل والظاهر والعميق والهزلي والجاد' أرفض المعايير التي لا تبين الخصوصية لكل نص' أرفض المعايير التي قتلت الذوق الرفيع الذي بدأ مع علماء البلاغة الأقدمين؛ مع أبي عبيده معر بن المثنى والباقلاني وانتهت بعبد القاهر' وما أدراك ما عبد القاهر' فبالله عليك هل تقبل تفسير البلاغة المعيارية لقول ابن المعتز:

وانظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر

ستقول لك البلاغة المعيارية وقد قالت إن المشبه هو الضمير (هـ) في وانظر إليه و......و......

بالله عليك هل تقبل أن يكون المشبه الضمير (هـ) وانتهى الأمر، بينما المشبه الهلال' فهل نحن في صدد حساب رياضي، أم ذوق فني أنا متأكد أنك ستسكت ولن تجد ما ترد به علي إلا أن تسلم، وبهذا الفهم علينا أن نقسم التشبيه تقسيمات جديدة تاركين تقسيم التشبيه إلى مفرد وبليغ وتمثيل ومفصل ومرسل ومجمل، لأن القيم الفنية لا تأتي من نوع التشبيه، وإنما من موقع التشبيه في سياقه ومناسبته لمقتضى الحال _كما يقول البلاغيون_ لأن الذين قالوا إن التشبيه البليغ أجمل من المفرد والاستعارة أجمل من التشبيه بسبب أن الحدود تنتهي بين طرفي الصورة أو تكاد، فقد وهِموا في تصورهم فلو كان رأيهم صحيحا لما وجدنا في كتاب الله تشبيها مفردا واحدا، ولكننا في عالم القول

نحتاج لكل نوع في سياقه، وقد رد عبد القاهر على هؤلاء في القرن السادس الهجري حين تحدث_ في كتابه أسرار البلاغة_ عن تشبيه النابغة للنعمان:

وإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسعُ

فاذا لم يحدد الصفة؛ وهي الإدراك، ووضع الأداة؛ لتجعل الصفة أكثر تحديدا، لكان مدحه ذما؛ أي لو كان هذا التشبيه بليغا، وقال مثلا(أنت ليل واسع) لكان هذا التشبيه ذما، ولكن جمال التشبيه هنا يأتي من الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر المهدد بالموت من قبل النعمان الذي أباح دمه٬ إذ أعطى للملك القدرة المطلقة على إدراكه مهما هرب، لأن الملك النعمان مثل الليل الذي يدرك كل شيء٬ وهل يحتاج الملك مدحا غير وصفه بالقدرة والسلطة والسطوة؟؟؟ وبعد ذلك يرجو منه العفو، ستقول لي: ها أنت تبحث في المستوى الظاهر٬ وسأقول لك: إني أردت أن أبرر خروجي عن التقسيم المعياري للتشبيه٬ ولكن بإمكاني أن أغطس قليلا في هذا التشبيه، وأقول إن الليل رمز لا شعوري للموت عند النابغة وعند غيره من الشعراء بسبب تشابه الليل مع البرزخ، فالليل رقدة مؤقتة بانتظار البعث/ الفجر، والبرزخ رقدة مؤقتة بانتظار البعث/ القيامة، وعند ما رأى النابغة النعمان يهدده رأى فيه الموت المحقق، فلم يجد الوعي الباطن أدق من الليل شبيها للملك لما في الطرفين من تقارب، إن وجه الشبه ليس الإدراك كما أوهمنا ظاهر النص، إلا إذا نظرنا إلى الإدراك

بوصفه قتلا لذات الشاعر؛ أي رمزا للموت في الطرفين كليهما، وستقول لي ما تعريف التشبيه ؟؟

وسأقول: لا تعريف للتشبيه لأنه يبدو لي أن كل تشبيه يحتاج تعريفا مختلفا، وسنقسم التشبيه إلى تشبيه بسيط تشبيه مركب تشبيه معقد هذا من حيث شكله الظاهر، وستقول ها أنت ترفض المعيار وتضع لنا معيارا جديدا.

وسأقول لك: هذا المعيار يعتمد على الشكل الهندسي للتشبيه، وهو تقسيم أكاديمي فقط، لكني لن أضع لكل شكل دلالة مسبقة، بل سأتجه إلى النص للخروج بالدلالة منه، مثلما فعلت سابقا مع تشبيه النابغة، والتقسيم الذي نضعه للتشبيه ليس ملزما لأحد، فقد لا يكون دقيقا وقد يكون في نظر البعض خاطئا، فليتمردوا عليه، فهذا هو أساس دعوتنا؛ التمرد على أي معيار عقيم يقولب اللغة الفنية، وهي عصية على القولبة، لأنها عالم متمرد على عالم الواقع، وعالم متمرد على عالم اللغة نفسها باتجاه إنتاج لغة جديدة، وهذه هي الشعرية بلا شك.

الصورة التشبيهية البسيطة :

وهي التشبيه الذي يكون طرفاه مفردين مثل:

العمر مثل الضيف ليس له إقامة

العمر: مشبه وهو مفرد إذ يتكون من عنصر واحد هو العمر

مثل: أداة الشبه وقد يحتاج التشبيه لها وقد لا يحتاج

الضيف: مشبه به وهو مفرد يتكون من عنصر واحد هو الضيف ليس له إقامة: وجه الشبه وهو العلاقة بين الطرفين ولا يقوم التشبيه إلا بهذه العلاقة، إذ قد تأتي في الجملة كما هو الحال هنا وقد لا تذكر في الجملة فنقدرها نحن، ولا شك أن ظهور وجه الشبه يجعل التشبيه أكثر بساطة، وهذا النوع من التشبيهات يعتمد على إبراز المجرد بشكل حسي ملموس، وهو هنا يحرك وجداننا في حدود بسيطة؛ أي لفت انتباهنا لحقيقة الموت، لكنه يظل في حدود الموعظة الساذجة..

ومن التشبيهات البسيطة قولهم:

خد كالورد

وهذا التشبيه لا شك أكثر عبقرية وجمالا، وإن كانت قيمته قد فقدت بعض جمالياتها بسبب التكرار لكنه يظل تشبيها عجيبا.

الخد: مشبه مفرد

الكاف: أداة الشبه

الورد: مشبه به

وجمال التشبيه هنا يأتي من خلال العلاقة العجيبة بين طرفيه؛ العلاقة المدركة وغير المدركة في الوقت نفسه..

يقول لك ابن رشيق القيرواني في (العمدة) في تعريفه للتشبيه ((هو صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لأصبح إياه، ألا ترى إلى قولهم (خد كالورد) إنما أرادوا حمرة أطرافه لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه وخضرة أوراقه)) ابن رشيق يرى إن العلاقة هي الحمرة، ونحن نقول: يا ابن رشيق إذا كان جمال الخد في حمرته وجمال الورد في حمرته فقط، لحُقَّ لنا أن نقول إن اللون الأحمر أجمل الألوان، والحقيقة ليست كذلك ولا جمال للألوان مجردة عن سياقها وإلا لكان لون الدم جميلاً ولكننا حين نراه لا نشعر بمشاعر الجمال التي نحسها مع رؤيتنا لكل شيء جميل، فستقول لي إذن العلاقة الحمرة المختلطة بالصفرة أو البياض؟

وسأقول لك: مثلما قلت إن الحمرة وحدها ليست وجه الشبه، فان الحمرة المختلطة بالصفرة، والبياض وحدها غير كافية لعبقرية هذا التشبيه، فالحمرة وجه شبه، ولكن ليس وحدها، والحمرة المخلوطة بالصفرة والبياض وجه شبه، ولكن ليس وحدها.

وستقول لي كيف؟

وسأقول: لو أهداك أحد وردا مصنوعا من البلاستيك، فيه حمرة وصفرة وبياض وأوراق تشبه أوراق الورد تماما، فهل منظره جميل بنفس جمال الورد الحقيقي، لا شك أنك ستقول: لا.. الورد الحقيقي أجمل وستقول إذن العلاقة بين الخد والورد الرقة.

وسأقول لك: الرقة نعم٬ ولكن ليس وحدها٬ لأنك لو قلت لحبيبتك: أنت كالحرير، لما طربت لقولك مثلما تقول لها خدك كالورد٬ ستقول: إذن أين هي العلاقة٬ وسأقول لك: في كل هذا، وسيقول لك الأزهر الزناد في كتابه دروس في البلاغة العربية٬ إن العلاقة تأتي من خلال ما يوحي به الطرفان كلاهما٬ أي أن الخد يوحي بشعور معين حينما نراه٬ هو الشعور ذاته الذي يوحي به الورد، ونحن مع الزناد في هذا ولكن السؤال يظل قائما من أين يأتي الأثر؟؟ ونحن لا ندَّعي أننا قادرون على تفسير أثر الجمال في نفوسنا تفسيرا مطلقا٬ لا نحن ولا غيرنا٬ ولكننا سنتتبع بعض أسباب ذلك، لأن المسألة روحية ((ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي وما أوتيتم من العلم إلا قليلا)) وإذا حاولنا أن نغطس قليلا في عالم هذا التشبيه٬ ولماذا هو محتفظ بجماله؟؟٬ ولماذا لم يستغن عنه الإنسان من الجاهلية إلى اليوم؟؟٬ يقلد فيه اللاحقُ السابقَ٬ وتظل الفتاة تطرب له أنى سمعته: أولا لوجود تلك المقاربات بين الخد والورد مجتمعة؛ الحمرة مخلوطة بالصفرة والبياض والنعومة والمكانة؛ الوجه أعلى ما في الإنسان والورد يتوج هام الغصون٬ ولكن هناك علاقة أكثر خفاءا وهي أن علاقة الإنسان بالورد علاقة وجود٬ فبدون الورد واللقاح تموت الأشجار وإذا ماتت الأشجار مات الإنسان، وعلاقة خد الفتاة بالرجل علاقة وجود أيضا، لأن هناك مشاعر خفية يبعثها الورد فينا، وكذلك الشجر والماء، وهي لا شك علاقة وجود، لأن هذه العناصر رموز للحياة، وهناك مشاعر خفية يبعثها الخد

فينا تشبه مشاعرنا نحو الورد وتزيد عليها لأن علاقتنا بالمرأة علاقة وجود أيضا.

ألا تلاحظ أن المعيارية انتهت أو كادت في مثل هذا النوع من القراءة وأن كل تشبيه يحتاج لتأويل مختلف.

الصورة التشبيهية المركبة:

وهي ما كان طرفاها مركبين، من عدد من العناصر، ويدخل معنا في هذا الباب التشبيه المتعدد، والتشبيه التمثيل والتشبيه الضمني، وستقول: كيف جعلت التشبيه الضمني مركبا؟؟ وسأقول: التشبيه الضمني؛ طرفه الأول فكرة، وطرفه الثاني حجة عليها _كما يرى د.ماهر مهدي هلال_ فانظر إلى هذا التشبيه:

لا تنكري عطل الكريم عن الغنى فالسيل حرب للمكان العالي

الفكرة: عطل الكريم عن الغنى أمر طبيعي وغير منكر

الحجة: السيل لا يستقر على قمة الجبل

والفكرة تركيب والحجة تركيب آخر لهذا فالتشبيه الضمني تشبيه مركب وستقول، وكيف يكون التشبيه المفرد مركبا، وسأقول لك: إذا كان طرفا التشبيه متحركين، فالحركة تدل على مشهد، والمشهد تركيب مثل قول امرئ القيس:

مكرٍّ مفرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معا   كجلمود صخرٍ حطه السيل من علِ

فالمشبه الفرس؛ في حالتي الكر والفر.

المشبه به: الصخر مندفعا بقوة السيل من أعلى الجبل

وقد يأتي أثر التشبيه من التركيب المعقد، إذ يسحرنا الشاعر بقدرته العجيبة، مثلما هو الحال في قول امرئ القيس:

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل

فاللغة _هنا_ واصفة، غير خالقة، إذ تصف لنا ظاهرة خارجية فالفرس يقع خارج الذات، وجلمود الصخر يقع خارج الذات، فلا علاقة للمشاعر بهذه الصورة' ولكنها تحدث أثرا في وجدان المتلقي' لا من تعبيرها عن العاطفة' بل من خلال قدرة الشاعر على رسم لوحة بديعة بتقنية رفيعة، نقف مندهشين أمامها، وأمام قدرة الشاعر على إنتاجها، فلتنظر معي إلى قول ابن المعتز يصف الهلال:

انظر إليه كزورق من فضة   قد أثقلته حمولة من عنبر

فجمال التشبيه هنا يأتي من قدرة الشاعر على المطابقة الهندسية بين المشبه والمشبه به.

فالهلال يشبه الزورق بشكله، ولما لم يسعف الشاعر لون الزورق المصنوع من الخشب، أعاد خلق الزورق من جديد إذ جعله من فضة ليجعل الزورق يشبه الهلال شكلا ولونا.

وقد كانت البلاغة القديمة تعجب بهذا النوع من المطابقات الهندسية يقول امرؤ القيس:

ترى بعر الآرام في عرصاتها وقيعانها كأنه حبُّ فلفلِ

فهناك مشابهة هندسية بين البعر؛ بوصفه كرات صغيرة مستديرة منثورة، وبين الفلفل؛ بوصفه كرات صغيرة مستديرة منثورة.

وانظر معي أيضا إلى هذه اللوحة الهندسية البديعة في قول ابن الرومي:

لا أنسى ما أنسى خبازا مررت به يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر

ما بيــــن رؤيتها في كفه كرةً وبــــــين رؤيتها قوراء كالقمرِ

إلا بمقدار ما تنداح دائـــــرةٌ في صفحة الماء يرمى فيه بالحجرِ

وقد يعتمد التشبيه على المشابهة بين الصفات الفيزيائية للمادة كما في قول بشار:

إذا قامت لمشيتها تثنت كأن عظامها من خيزران

فالتشبيه ببنيته الظاهرة يعتمد على المشابهة بين الخصائص الفيزيائية لمادتين مختلفتين: _عظام خيزران_ متشابهتين بخاصيتي الليونة والتثني، فهذا التشبيه تقني باعتراف بشار، إذ قال معلقا على قول كثير عزة:

وما هند إلا من عصا خيزرانة إذا لمسوها بالأكف تلينُ

قال بشار (والله إن جعلها عصا من مخ أو عصا من زبد لقد هجنها)

لأن العصا تدل على الشدة، والقسوة، ولا تدل على اللين. قال بشار (هل قال كما قلت أنا):

إذا قامت لمشيتها تثنَّت كأن عظامها من خيزران

وهذا يعني أن بشارا ظل زمنا يقلب هذا التشبيه حتى أنتج تشبيهه بتقنية عالية.

وقد يعتمد التشبيه على المشابهة اللونية كما في قول الشاعر:

وكأن محمر الشقيق إذا تصوب أو تصعد

أعلام ياقوت نشرن على رماح من زبرجد

إن هذا التشبيه ببنيته الظاهرة يعتمد على المشابهة اللونية.

فالطرف الأول المشبه: زهر أحمر على غصن أخضر

الطرف الثاني المشبه به: أعلام من ياقوت أحمر على رماح من زبرجد أخضر

وقد يعتمد التشبيه على منطق المشابهة الهندسية والفيزيائية واللونية إذ يتجه إلى البحث عن علاقات هي أخفى من هذه العلاقات كما في قول السياب:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

فالعلاقة بين الطرفين من خلال النظرة إلى المستوى الظاهر لهذا التشبيه علاقة بعيدة؛ بين عينين وغابتي نخيل / وعينين وشرفتين، وفي كل حال تظل هذه

المشابهات الشكلية والفيزيائية واللونية، قليلة الأثر، لأنها تركز على الظاهرة الخارجية، ولم تلونها الذات بلون حزنها وألمها وانفعالاتها بشكل عام، وقد تقول لي لماذا لم تتحدث إلا عن البنية الظاهرة فقط؟؟ وسأقول لك: إن هدفي الآن هو التفصيل الأكاديمي وحسب في بيان طرفي الصورة، وعليك أن تعرف أن ثمة صورا لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال سياقاتها المختلفة ولا يمكن أن نعرف الصورة حق معرفتها بدون سياقاتها المختلفة، فكلامي ما هو إلا تمهيد للدخول إلى فضاء الصورة.

الصورة التشبيهية المعقدة:

وهي الصورة التي يكون طرفاها صورتين مركبتين؛ أحدهما أو كلاهما مثل قول المقالح:

هي لحن غربتنا ولون حديثنا   وصلاتنا عبر المناجم في السفر

فالطرف الأول المشبه: اليمن مفرد

الطرف الثاني المشبه به: لون الحديث (لا لون له) إذن الطرف الثاني صورة استعارية، وأيضا هي لحن الغربة (لا لحن لها) هذه استعارة، فالصورة بمستواها الظاهر تتكون من طرف أول مشبه وطرف ثاني يتكون من ثلاثة عناصر مشبه به أول ومشبه به ثاني ومشبه به ثالث، والثلاثة العناصر تمثل ثلاث صور:

وكذلك قي قول البردوني:

مثلما تعصر نهديها السحابة   تمطر الجدران صمتا وكآبة

الطرف الأول؛ المشبه: جاء متأخرا وهو مطر الجدران صمتا

والطرف الثاني؛ المشبه به: عصر السحابة لثدييها

الطرف الأول: صورة استعارية

الطرف الثاني: صورة استعارية

الصورة التشبيهية العميقة:

هي الصورة التي لها أبعاد رمزية عميقة' أن يتأمل فيها القارئ لا شعوريا فيستنطقها فتنطق واشيةً بأسرارها العميقة' وهذه الصورة نجدها في الصورة البسيطة والمركبة والمعقدة؛ أي أن الصورة العميقة لا تكون عميقةً إلا لحظة القراءة الجادة؛ القراءة هي من يمنح الصورة ذلك العمق، حينما يصبح المعنى مشتركا بين الصورة والذات القارئة لها، وقد تقول لي: هل تعني بكلامك هذا أن كل صورة لها بعدان ظاهر وخفي ؟؟

سأقول لك: قد تكون للصورة بنية ظاهرة فقط، ولا عمق فيها، وقد ترى أنت عمقا في الصورة لا أراه أنا، وقد أرى أنا عمقا لا تراه أنت، وأنا أعني أن الصور التي جعلتها شواهد على الصورة البسيطة والمركبة قليلة العمق من وجهة نظري أنا، وقد تجد أنت فيها عمقا لم أتصوره قط، وإذا طفقنا نقرأ الصورة السابقة للمقالح بشكل أعمق فماذا سنجد؟؟؟ الحقيقة أني قد قمت

بقراءة هذه الصورة في كتابي (الصورة في شعر المقالح) وبدلا من أن أحيلك إلى الكتاب سأسهل عليك المهمة وأوجز لك القراءة:

ولكم رقصنا في ليالي بؤسنا

رقصَ الطيورِ تخلعت عنها الشجر

هي لحنُ غربتِنا ولونُ حديثِنا

وصلاتُنا عبر المناجمِ في السهر

مهما ترامى الليلُ فوق جبالها

وطغى وأقعى في شوارعها الخطر

إن الصورة على المستوى التركيبي تتخذ طابعاً تجديديّاً، فالشاعر يصوغ التراكيب بحيث يتعدى حدود المشابهة الهندسية بين الأطراف، ويبني الصورة معتمداً على التشبيه البليغ، بحيث تتركب من خمسة تشبيهات بليغة (رقصنا رقص الطيور، هي لحن الغربة، هي لون الحديث، هي صلاتنا) فالتشبيه الأول يتكون طرفاه من عناصر الفرح ليعبر بها عن الحزن

ط1 الرقص في ليالي البؤس، ط2 رقص الطيور تخلع الشجر عنها

هذان الطرفان لا يؤديان إلى علاقة منطقية. أما التشبيهات الثلاثة اللاحقة لهذا التشبيه فإن الطرف الأول فيها موحّد والطرف الثاني مختلف:

ط1 صنعاء، ط2 لحن الغربة – لون الحديث – الصلاة، ففي الطرف الثاني استعارتان ومعنى مجرد، فالتشبيهات هنا تتخذ طابعاً تركيبياً مخالفاً لتركيب التشبيه التقليدي، فالطرف الثاني في كل تشبيه لا يمثل وصفاً لصنعاء، وإنما يعيد لصنعاء تشكيلاً آخر، وفق انعكاسها في الذات المبدعة، فصنعاء شيء يمكن إدراكه بالأذن، فهي صوت، وصنعاء شيء يمكن إدراكه بالعين حين تكون صنعاء لفظاً في ليالي الغربة، وهنا تسقط الفوارق والحدود بين الأشياء فتتراسل الحواس إذ يمكن أن نسمع الصوت بالعين ونرى اللون بالأذن، وفي التشبيه الأخير تتحول صنعاء إلى معنى من المعاني لا يمكن أن يدرك بحاسة من الحواس.

فهذا التركيب الجديد للصورة يؤدي إلى وظيفة جديدة، لأننا من خلال العلاقات- بين الأطراف (وجه الشبه)- نرى أن الصورة تذهب مذهباً تعبيرياً يهدف إلى إعادة خلق الواقع كما هو في الذات المبدعة، أي أن الشاعر يعبر عن الحالة التي يعيشها مغترباً عن صنعاء ولا يصف هذه الحالة، وحينما نتناول الصورة الكلية لهذا المقطع نجد أن الشاعر يضطرب ويعاني البعد، والفراق، ومرارة الشوق إلى الوطن؛ هذا الشوق الذي يحرك الوجدان باتجاه السلب، فتنشأ حركة غير مفهومة يسميها الشاعر: رقصاً، من أجل أن يحرك الوجدان باتجاه الإيجاب، ولكن الرقص- بوصفه بديلاً ذاتياً لحالة الشاعر العاطفية- لم يستطع أن يحرر الشاعر من هذه العاطفة، مما جعله يندفع باتجاهٍ آخر لإيجاد

معادل موضوعيّ لعاطفته (النحن) تخلع عنهم الوطن، (الطيور) تخلعت عنها الشجر.. الطيور معادل للمهاجرين.. الشجر معادل للوطن..

إن الشاعر يقدّم لنا معرفة جديدة بالحالة التي يعانيها، فهو يرقص حزناً، ويسافر عنه المكان بعيداً، ويبقى في اللامكان، إن بقاء الشاعر في اللامكان يدفعه بالضرورة إلى خلق مكان بديل عن المكان المنسحب المكان الذي لم يبقَ منه إلا صوتاً / لحناً، والصوت زمان لأنه عبارة عن تشكّل المادة في الزمان، لقد انسحب المكان وبقي الزمان/ الصوت، إن الشاعر يسعى جاهداً كي يجعل من الزمان مكاناً، إذ يقوم بتلوين الصوت، فيتحول الزمان إلى مكان لأن اللون عبارة عن تشكل المادة في المكان، (هي لحن الغربة ولون الحديث)، إنه يسعى من أجل خلق المكان البديل، المكان المعادل للمكان المنسحب بواسطة إشراك أكبر عدد ممكن من الحواس، ولكنه يظل غير مطمئن إلى هذا المكان وعدم الاطمئنان يدفعه إلى الصلاة، والصلاة لم تكن كافية، بل يجب أن تكون في جوف الأرض (وصلاتنا عبر المناجم في السهر) لقد كان موقع الشاعر على سطح المكان المنسحب، وعندما انخلع عنه المكان بقي راقصاً في الهواء، أما المكان البديل فلينخلع، أو ليبقى فإن الشاعر يتحصّن في جوفه، إن الذات في جوف المكان، والمكان في جوف الذات ولمّا كان المكان بمفرده لا يشكل معنى الحياة، فلابد من الزمان والحركة إذن، لقد جعل الشاعر من الزمان مكاناً ثم جاء بزمانٍ جديدٍ، وبحركةٍ جديدةٍ (وصلاتنا عبر المناجم في

السهر) فالصلاة عبر المناجم تدل على الحركة والسهر يدل على الزمان، وهنا يكتمل معنى الحياة: المكان، الزمان، الحركة، إن الشاعر يسعى إلى تحصين الروح في مكان أمين وعندما يطمئن إلى ذلك لا يأبه بما سيحدث:

مهما ترامى الليل فوق جبالها

وطغى وأقعى في شوارعها الخطر

غالباً ما يدل الليل على الموت في شعر المقالح – وهذا ما سنتناوله لاحقاً – فكأنه يقول مهما ترمى الموت فوق جبالها، لقد انسحب الشاعر عن المكان المسكون بالموت، والمحفوف بالمخاطر إلى مكان أمين، يظن أنه قادر على حمايته من الموت، وإن سكن الموت كل الجبال، وسكن الخطر كل الشوارع، وهذا الانسحاب في الحقيقة لم يكن إلى خارج المكان، إنما هو انسحاب من المكان إليه، إنه ينسحب ولا ينسحب، صحيح أن فهم هذه القضية عصي بسبب عدم معقوليتها، ولكنها قضية الفن الذي يصبح فيه اللامعقول معقولاً، والمعقول لا معقولاً، يقول إتيان سوريو على ذمة كوهين: ((إن كل إنتاج جدير بالاهتمام الجمالي ذو نكهة خاصة به، يحاول الناقد جاهداً وصفها بواسطة حشد من النعوت. إنه يستعين بالأسى الناعم والغربة الوحشية والمتوقدة أو العظمة الفاتنة والوقورة. إلا أن هذه الإجراءات التحليلية لا ينبغي أن تمنع عنا البصر

بالطابع الفريد وغير المحلل لنكهةٍ، أو لجو نفسي))، أو لعل الشاعر قـام بطـرد عناصر المكان وجاء بعناصر جديدة من صنعه هو، إنها قضية البحث عن المكان البديل من خلال الحلم، فتجد أن اللاشعور هو القائد لعملية الخلق الخيالي هنا، فالبدائل لعملية الخلق الخيالي تتخلص من المادة كما هو شأن الصورة التشـبيهية في الشعر الحديث، فالأرض تتحول إلى لحن (هي لحن الغربة واللحن لا يدرك إلا بحاسة واحدة، والحديث له لون (لون حديثنا) وهذا لا يتحقـق في الواقـع، إنه لا يتحقق إلا من خلال الرؤيا، لقـد أصـبحت الأرض حـديثاً ملونـاً، إنهـا قضية الذهاب باتجاه الميتافيزيقا، التي تقدم للشعر معرفة جديدة، أو أن الشـعر من خلالها يقدم معرفة جديدة بالواقع، بمعنى آخر، تعيـد خلـق الواقـع خلقـاً جديداً، لا كما هو بل كما ينبغي له.

إن قضية الانسحاب قضـية قديمـة في الشـعر العـربي ولكـن المشـكلة ليست في الانسحاب بذاته وإنما هـي في الكيفيـة التـي يـتم فيهـا الانسـحاب، والكيفية التي يتم فيها خلق البديل، فلننظر إلى:

ولي دونكم أهلون سيدٌ عملّسٌ

وأرقط زغلولٌ وعرفاء جيألُ(39)

إن الشنفرى ينسحب من الإطار الاجتماعي من كما يرى ـ يوسف اليوسف ـ الذي فشل في التكيف معه أو في تكييفه ليبحث عن معادل جديد لهذا المجتمع، إنه ينسحب من المجتمع الإنساني إلى مجتمعٍ بديل، مجتمعٍ من خلقه هو، إنه المجتمع الحيواني الذي يظن الشاعر أنه قادر على تكييفه لصالحه. هذا النموذج الجاهلي يدل على أن قضية الانسحاب قضية قديمة، ولكن الانسحاب الذي قام به المقالح كان انسحاباً جديداً، لقد رفض الشاعر الانسحاب أمام كل هذه التحديات وبقي معلقاً في الهواء، وانسحب عنه المكان بعيداً، فأخذ يصنع مكاناً بديلاً وجديداً وأسطورياً، وهذا هو عمل الفن الذي يسعى من أجل تقديم عالم جديد، إن البديل كان أسطورياً ميتافيزيقياً يرضي الذوق الفني الجديد، أما الشنفرى فقد قدم لنا بديلاً فيزيقياً يرضي الذوق الفني القديم.

لقد استطاع الشاعر من خلال استخدامه لهذه الأداة (التشبيه)- التي كانت سلاح الأقدمين- أن يحارب بها ويكسب المعركة لصالحه، لقد استطاع أن يمنح الصورة التشبيهية هذه الأبعاد الجديدة وجعلها تقدم لنا مفاهيم عصرية لا عهد للشعر القديم بها.

أو لنقرأ صورة البردوني بعمق:

مثلما تعصر نهديها الساحبة   تمطر الجدران صمتا وكآبة

هو رجل محبوس بالعمى ومحبوس بين أربعة جدران ووحيد، ولم يملك للاتصال بالخارج _الآن_ إلا حاسة واحدة هي السمع، فقد أخذ يصور

الصمت الباعث للكآبة، لأن الصمت يدل على الموت والصوت يدل على الحياة، فهو لا يتصل بموجودات العالم إلا من خلال أصواتها، وإذا كان _الآن_ قد فقد الوسيلة التي تصله بالعالم' وهي الأصوات، فانه في حكم الموتى، لهذا أحس أن الجدران تمطر صمتا، والمطر رمز للحياة، والصمت رمز للموت، وكأنه يبحث عن الحياة من خلال الموت، ومطر الجدران صمتا يشبه سحابة عجوز تعصر نهديها لتخرج الماء لأن الفعل (تعصر) من العصر واللي وليس من العصير فهذه السحابة تشبه الجدران في جفافها، وعدم قدرتها على الخصب، ولكنها بكل الأحوال تظل دالة على الحياة، وإن كان ثدياها، لا ماء فيهما، فالعصر سيخرج ما بقي فيهما، وإن كان قليلا، فالذات هنا تحاول أن تعيد ترتيب عالمها، إذ تحول الموت إلى حياة، الصمت إلى حركة، وصوت تمطر الجدران، والمطر له صوت، وكأنه ينطق حجارة الجدران في جفافها وعدم قدرتها على الخصب' ولكنها بكل الأحوال تظل دالة على الحياة، وإن كان ثدياها لا ماء فيهما' فالعصر سيخرج ما بقي فيهما، وإن كان قليلا، والذات هنا تحاول أن تعيد ترتيب عالمها، بحيث تحول الموت إلى حياة الصمت إلى حركة وصوت تمطر الجدران والمطر له صوت وكأنه ينطق حجارة الجدار الصماء والمطر أيضا دلالة على الخصب لاحظ معي أن الصورة هنا لم تعد مهتمة بالمشابهة الهندسية أو اللونية أو الحركية والفيزيائية، ولا يمكن قراءتها إلا على مستوى البعد النفسي، لأنها هنا خالقة لعالم لذات الجديد، لا واصفة لمشاهد

العالم الخارجية؛ إنها هنا امتداد للمشاعر، وقد يأتي تأثيرها أيضا من خلال المشهد الحسي المنعكس في ذهن المتلقي لها، إذ يتراءى الصمت على شكل وابل من المطر تتكون قطراته من حبيبات تشبه الدخان، الذي لا ماء فيه ولا صوت له، وتتراءى صورة السحابة على شكل عجوز بثديين متدليين وهي تعصرهما كليهما، ثم يتبع هذه الصورة بصورة أخرى:

يسقط الظل على الظل كما ترتمي فوق السآمات الذبابة

يريد أن يقول إنني كتلة من الظل الصامت، فيرتمي علي ظل الجدران الصامت، إنه يعرفني ويعرف أنني أنا مكانه المفضل الذي يجب أن يهبط عليه مثل الذباب الذي يعرف تماما أين يرتمي.

لم تعد المقابلة هنا بين طرفي الصورة منطقية، بل هي خارجة عن المنطق لأنه لا يمكن أن تكون هناك مشابهة بين حركة الذبابة وحركة الظل.. إن الصورة هنا لم تعد حاملة لمشاهد الموجودات الخارجية، بل هي حاملة لمشاعر الذات التي تعاني من الظل؛ أي الصمت والظلام.. أي الموت، لأن الصمت والظلام إذا اجتمعا فذلك هو الموت حتما، والظل رمز للصمت والظلام معا.

ستقول لي: من أين أتيت: بأن الظل رمز للصمت والظلام؟؟؟، وسأقول: من شعر البردوني؛ إنه يستخدم الظل رمزاً للصمت والظلام فهو رمز للموت، وانظر إلى بداية الصورة: تمطر الجدران صمتاً، ولا تنس أن الظل عندما يتحرك يغطي الأشياء كالليل، وأنه ليس هناك شيء في العالم يتحرك بصمت مطلق غير

الظل والظلام، حتى حركة التيار الكهربائي لها صوت وإن كنا لا نسمعه.. وانظر معي إلى قول حمدونة الأندلسية:

وقانا لفحة الرمضاء وادٍ سقاه مضاعف الغيث العميم

حللنا دوحه فحنا علينا حنو المرضعات على الفطيم

تفوق حصاه غانية العذراء فتلمس جانب العقد النظيم

المشبه: حنو أشجار الدوح (أي تدلي ذوائب الأشجار عليها)

المشبه به: حنو المرضعات على الفطيم

وجه الشبه: الهيئة المنحنية في الطرفين كليهما

لو وقفنا عند مجرد حدود هذه الصورة وعناصرها وحددنا نوعها؛ أنها تشبيه بليغ... هل قدمنا شيئا في خصوصية هذه الصورة الفريدة؟؟ أنا متأكد أنك ستقول: لا... إذن يجب أن تقرأ الصورة قراءة أخرى فاسمح لي أن أغطس في أعماقها حتى أتجاوز المنطق، وأبدو غير واقعيٍّ، النزول إلى العمق يحتاج منا أن نحلم بطريقة تقترب من حلم الشاعرة أو تتجاوزه، إن هذه الصورة لم تكن صورة للمشهد الذي رأته حمدونة في الواقع، وإنما نبهها ذلك المشهد إلى صورة أخرى هي صورة الفردوس الذي طردت منه في بداية الخليقة، وهو الفردوس الذي تستشرفه الذات في لحظة انفعالها الحالم، الذي أوصلها إلى هتك حجب الغيب، والوصول إلى ذلك الفردوس، إن هذه الصورة لا تمثل تناصاً مع نصِّ المشهد الماثل، وإنما تمثل تناصاً مع عالم الفردوس المستشرف، فالأشجار في

عالمها البديل مشحونة بالعاطفة الأمومية التي تدفعها للحنو على من تحتها؛ كما أشجار الفردوس (ودانية عليهم ظلالها وذللت قطوفها تذليلا) والحصى في عالمها من الجوهر وذلك لا يكون إلا في الجنة (وحصباؤها اللؤلؤ والمرجان) إذن تستطيع أن تختلف الآن مع القول السابق في المشبه والمشبه به ويفيد النظر فيهما، فالمشبه هو مشهد الوادي الجميل والمشبه به هو الفردوس المستشرف، ولكننا الآن لسنا أمام تتبع أطراف الصورة لأن حقيقة الصورة التشبيهية العميقة، أنها عالم آخر؛ بديل لعالم الواقع؛ عالم تتدخل الذات في خلقه، إذ تخلقه وتخلق فيه، فحمدونة الأندلسية خَلقت عالمها الفردوسي، وخُلقت فيه من جديد، فهي جزء من المشهد المنعكس في ذهني وذهنك عن تلك الأشجار العاطفية التي أخذت تحنو على الشاعرة، وكأنها طفلة مفطومة، وكأن الأشجار أمهات لتلك الطفلة، فحمدونة في داخل عالمها الجديد البديل لعالم الواقع تختلف بلا شك عن حمدونة وهي خارج العالم الممكن.. هل لاحظت معي أن بلوغ البنية العميقة يتطلب قراءة النص على مستوى اللاشعور؟؟.. النص فعلا يتكئ على اللاشعور أكثر من الشعور الذي لا يختفي تماماً إلا في بعض اللحظات، ولكن سيطرة اللاوعي في خلق عالم النص هي السائدة، ولتنظر معي إلى صورة امرئ القيس لليل:

وليل كموج البحر أرخى سدوله   علي بأنواع الهموم ليبتلي

ستجد معظم كتب البلاغة تقول لك: شبه الليل بموج البحر بجامع الظلمة.. وهذا وهم، إلا إذا أخذنا التشبيه مبتوراً عن سياقاته اللغوية والخارجية، لكننا إذا قرأناه قراءة عميقة، منطلقين من سياقاته فسنكتشف أن امرأ القيس ما أراد المشابهة اللونية قط، فامرؤ القيس في لحظة الخلق كان يعاني فعلاً من ثقل الليل الطويل عليه، لأنه كان قد خرج من الحياة؛ دفوف وخمر وغانيات، باتجاه الموت؛ الأخذ بثأر أبيه من بني أسد، لهذا فقد رأى الليل هكذا فعلاً، وقد بدأ بصور الليل في بداية الأمر من الوعي؛ أي عندما قال (وليل) كان واع لما يقول ولكنه عندما بدأ بالتشبيه، سيطر اللاوعي، وأخذ الشاعر يعيش في عالم المشبه به، بوصفه العالم الحقيقي الذي يعيشه، فعلا ودخل في حالة تشبه الغيبوبة، إذ تحول بوصفه مادة لونية سوداء إلى سائل له وزن وأخذ الشاعر يختنق تحت ذلك السائل الذي سرعان ما تحول إلى أستار من الهموم سمحت للشاعر بالتقاط أنفاسه لكنه سرعان ما عاد إلى الحالة نفسها حين تحول الليل إلى بعير خرافي ينطق ويعي:

فقلت له لما تمطي بصلبه ... وأردف أعجازاً وناء بكلكل

وعندما وقع الشاعر تحت البعير الذي أناخ عليه شعر الوعي بالخوف فتنبه من غفلته (فقلت له لما تمطى بصلبه) أي قلت للجمل، ولكن الخوف دائماً ما يظهر الوعي على السطح.. قال له:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي   بصبح وما الإصباح منك بأمثل

ألا تلاحظ أنه عاد إلى الوعي حين قال (ألا أيها الليل) بعد أن كان الليل قد تحول إلى سائل ثم بعير، ألا تلاحظ معي أنه لا يمكن أن يتحول الليل إلى سائل، ثم أستار، ثم بعير خرافي ناطق، واع، يبرك على الشاعر، إلا في الحلم؟؟ والحلم من إنتاج اللاشعور، فلنفترض أنك كنت تحلم فترى في منامك أن جملاً يطاردك، وحين يلحق بك يبرك عليك، ما الذي يحدث؟؟ تصيح وتستيقظ، في لحظة الخوف الشديد يتنبه الوعي؛ في الحلم وفي الشعر، وامرؤ القيس كذلك،، ألا تلاحظ أنه صاح حين قال: ألا، وعاد إلى الصحوة حين قال: أيها الليل، بعد أن كان الليل قد تغير في لحظة سيطرة اللاشعور، قد تقول هذه مصادفة لكني أؤكد لك ذلك من خلال دراستي للصورة في شعر المقالح، وفي قصيدة الشابي، وفي تتبعي لجذور صورة الليل والشمس والصبح من الجاهلية إلى العصر الحديث، إن النتائج كانت نفسها، وارجع لكتابنا الصورة في شعر المقالح ودراستنا للتناص في شعر البردوني للتحقق من صحة هذه النظرية، وخصوصاً الفصل الأول من كتاب الصورة في شعر المقالح،

إن الحديث عن الصورة بوصفها بنية لغوية مغلقة مبتورة عن سياقها وعن الذات التي أنتجتها يعد تسطيحاً لها وتحويلها من أداة خلق إلى أداة بناء.. انظر إلى قول المفارِق الجماعة؛ الشنفرى

وإني كفاني فقد من ليس جازيا

بحسني ولا في قربه متعلل

ثلاثة أصحاب فوآد مشيع

وأبيض إصليت وصفراء عيطل

إذ زل عنها السهم حنت كأنها

مرزأة ثكلى تحن وتعول

إذا نظرنا إلى التشبيه مبتوراً عن سياقه وعن الذات التي خلقته وعن النص الذي خُلق فيه، فسنرى الشاعر يشبه صوت القوس حين ينطلق منها السهم بصوت الثكلى بجامع الحنين في كلٍّ وانتهي الأمر لكننا يجب أن نتأمل حالة الشاعر المنسلخ عن إطاره الاجتماعي المتحرك ذهنه في هذه الدائرة.. إذ بدأ يبحث عن المجتمع البديل فعوض المجتمع الذي خلعه بعالم الوحش.. لكن ذاته لم تطمئن لذلك المجتمع الذي لا يطمئن له قلبه، فهو مجتمع غادر بفطرته، وإن أظهره الشاعر عكس ذلك.. لكنه لما لم يطمئن له، نفاه وعوضه بمجتمع آخر هو من يتحكم به ويختبئ خلفه ليقي نفسه خطر المهالك ويتكون من قلبه الشجاع وسيفه الإصليت وقوسه الصفراء.. إن إحساس الذات بغربتها دفعها لذلك التعويض ضرورةً.. ولما وجد هذا البديل جامداً أنسنه حين قال ثلاثة أصحاب.. ولفظ أصحاب جعل تلك الاسلحة إنسانية.. وهو ما تبحث عنه

الذات لا شعورياً ثم وقف عند الصفراء وهي سلاحه المفضل لا ليتحدث عن المشابهة بين صوتها حين يزل عنها السهم وصوت المرزأة الثكلى المفارقة ابنها وإنما ليعبر عن حالة المشابهة بينه وبينها بوصفه مفارقاً لأحبته وأهله وبوصفها مفارقةً لسهمها الذي لم يعد سهماً بل أصبح ابناً عزيزاً في عالمه الشعري.. لم يكن بحاجة للحديث عن الصفراء في لحظة مفارقتها السهم إلا لأنها حاجة نفسية وإلا لتحدث عن السيف.. بمعنى آخر لو لم يكن مفارقاً لما أبدع هذا التشبيه الذي تنصهر الذات فيه، فهو هي، وهي هو، إنه يعبر عن خفاء المعنى أكثر مما يعبر عن ظاهره.. ولننظر إلى تشبيه المجنون المفارق حبيبته مخاطباً زوجها:

بدينك هل ضممت إليك ليلى وعند الفجر هل قبلت فاها

وهل رفت إليك قرون ليلى رفيف الأقحوان على نداها

على مستوى البنية الظاهرة ودلالتها فقد شبه رفيف قرون ليلى برفيف زهرة الأقحوان حين تسقط عنها كرة الندى فترف فالعلاقة بينهما الرفيف في كلٍّ.. لكننا حينما ننظر إلى الحالة النفسية للمفارق/ المجنون الذي يعيش هذه الأزمة؛ أزمة فراق حبيبته بوصفها نصفه الآخر التي لا يتحقق الخصب إلا بها.. لقد جعل من الاقحوان معادلاً لليلى فكلاهما رمزان للخصب وهنا تتجلى العلاقة الحقيقية بين الطرفين.. لكن لماذا اختار الأقحوان في لحظة مفارقته الندى إلا ليعبر عن حالته المفارقة لعنصر الخصب.. هكذا تقرأ الذات ذاتها في مشاهد

الطبيعة التي تتحول إلى نصوص تعبر عن أزمة الذات.. فالمزأة حنّت لفراق السهم، والحنين تعبير مكثف عن الحزن، والأقحوانة ارتعشت حين فارقت الندى وهو تعبير أكثر كثافة عن الحزن فالصورتان التشبيهيتان كانتا جزأً من العالم النفسي الذي يعيشه الشاعر، ولا يمكن أن يكون لهما هذا الجمال، إن لم تكونا كذلك.. ولننظر إلى صورة المقالح المفارق وطنه:

ولكم رقصنا في ليالي بؤسنا   رقص الطيور تخلعت عنها الشجر

ظاهرياً شبه الشاعر رقصهم في ليالي البؤس برقص الطيور.. لكن ما يلفت الذهن: لماذا قال تخلعت عنها الشجر وكان يستطيع أن يقف عند اكتمال الصورة بصرياً.. رقصنا رقص الطيور.. لكن تخلعت عنها الشجر تدل على المفارقة فالذات هنا تعبر عن ذاتها المفارقة للوطن في مشهد خارجي هو معادل لذلك.. ذات مفارقة للوطن ترقص حزناً وطيور مفارقة لوطنها/ الشجر ترقص في لحظة الفراق إن تقنية الصورة هنا ضعيفة لكنها على مستى البعد الوجداني موحية وهذا هو الأهم وإذا نظرنا إلى الصورة التشبيهية لبشار تلك الصورة التي صاغها بتقنية عالية:

إذا قامت لمشيتها تثنت   كأن عظامها من خيزرانِ

فالمطابقة بين الطرفين دقيقة وبديعة تنقل لنا صورة بصرية لحالة التثني المتجاوز الحد الذي لا تسمح به العظام.. لكن هذه عظامها لينة قابلة للتثني كقابلية الخيزران الغض لذلك.. والصورة هنا تنجح في نقل المشهد وتفشل في نقل

المشاعر إلى المتلقي.. ومعلوم أن بشار بن برد كان أعمي لهذا كان اهتمامه بالمشهد البصري أكثر من الوجداني بكثير وذلك دأبه.. انظر إلى صورته التشبيهية للمعركة:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

تشبيه يعتمد على تقنية بصرية دقيقة تصف المعركة وكأنها كاميرا فديو.. لا ننكر أن التقنية الدقيقة تدهش العقل وتمتعه لكنها لا يمكن أن تقارن بالصورة التي تهتم بالوجدان فالأولى تصور ما هو موجود والثانية تخلق عالماً لم يكن موجوداً من قبل، الأولى تصور ما هو كائن والثانية تخلق ما ينبغي أن يكون من خلال ما كان وما هو كائن فهي تعبير خارج الزمن وخارج الجغرافيا.. وقد أدرك الذوق النقدي القديم أهمية علاقة التشبيه بالحالة النفسية للقائل.. لكنهم اهتموا كثيراً بتقنية الإدهاش على حساب العاطفة وهي قاعدة مهمة من قواعد نظرية عمود الشعر: مقاربة المشبه للمشبه به والمستعار منه للمستعار له.. جاء رجل لابن الرومي وقال له لما لا تشبه تشبيهات ابن المعتز قال وا غوثاه إنما هو أمير ابن أمير ينظر إلى ما في بيته ويشبه أما أنا فرجل فقير أنظر ما في يد الخباز فأشبه.. وهذا يعني أن ابن الرومي كان مدركاً لتأثير الحالة الاقتصادية والنفسية وما يحيط بالشاعر من موجودات في انتاج الصورة التشبيهية.. وهذا ما لم يدركه النقد البلاغي العربي.

الاستعارة كما يراها المعياريون؛ تشبيه حذف أحد طرفيه، ولا أراها كذلك، فهي ليست تشبيهاً متطوراً عن التشبيه البليغ كما يرى آخرون، إنها في معتقدنا وسيلة تعبير مختلفة عن التشبيه، فالتشبيه ينقلك إلى العالم الممكن بالتدريج، إذ ينقلك من الواقع الحقيقي الذي يعبر عنه الطرف الأول (المشبه) إلى العالم البديل/ عالم القول الممكن، الذي يعبر عنه الطرف الثاني (المشبه به) أعني ينقلك من الوعي الحقيقي بعالم المشاهدة إلى اللاوعي، الذي يتعامل مع عالمه البديل/ العالم الحلم

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله علي بأنواع الهموم ليبتلي (وعي)

المشبه: الليل؛ عالم المشاهدة الحقيقي

المشبه به: موج البحر: العالم البديل / عالم الحلم/ العالم الممكن (لاوعي)

أما الاستعارة فإنها تنقلك إلى العالم البديل لعالم الواقع مباشرة

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع

ستقول لك البلاغة المعيارية: شبه الشاعر الموت بأسد وحذف الأسد وجاء بشيء من لوازمه أو صفاته على سبيل الاستعارة المكنية

وهذا الكلام في معتقدنا لم يفسر لنا من أين جاء أثر الكلام ؛ هذا الكلام الذي يثير وجداننا فعلاً إلى حد أنه يجعل حزننا قريباً من حزن الشاعر، أو إلى درجة أنه يصيبنا بعدوى الحالة بحسب تعبيرات دستويوفسكي، فينقلنا الشاعر إلى

عالمه الذي خَلقه وخُلق فيه، فلم يشبه الشاعر الموت بوحش، بل رآه وحشاً حقيقياً في عالمه البديل يعيش تجربته الجديدة.. ابنه مريض حد الموت، ضغطه ينخفض، وحرارته تهبط، وأطرافه تبرد، وتظهر على وجهه أمارات الموت، فيسرع الأب ليأتي بالتمائم والتعاويذ، ولكن ضغط الطفل يستمر بالانخفاض وجسده يزداد برودا، وعندها يعلن الأب عن عجزه أمام سلطة الموت التي لا ترد، وشهوته التي لا يكبح جماحها، لهذا رأى الشاعر الموت وحشاً كاسراً، سطا عليه فانتزع طفله من بين أحضانه، وهو عاجز عن فعل شيء؛ أي شيء، هذا هو عالمه الحقيقي الذي يعيشه الآن. وهو الذي يهمنا فعلاً وإن كان امتداداً لعالم المشاهدة، لكنه ليس هو، وإن كانت العلاقة بينهما تقوم على المشابهة، لكنه عالم جديد كل الجدَّة، مختلف كل الاختلاف، وستقول لي إذا كانت الاستعارة كما زعمت فما الفرق بينها وبين الرمز؟

وسأقول لك: إذا تعاملنا مع عالم الشاعر بوصفه عالماً ممكناً، فلا فرق بين الرمز والاستعارة، وإن قال لك المعياريون إن الرمز يعلو على القرين - وهو كذلك - ولكننا في عالم القول لم نعد نهتم بالقرين، بل ننكره لأنه _كما يرون_ يمنع من إيراد المعنى الحقيقي ونحن لا نؤمن بالمعنى الحقيقي والمجازي، بل نؤمن بالمعنى المقصود الآن ولا نفترض معنىً سابقاً للقول، بل نؤمن بالبنية السطحية والبنية العميقة، ووفقاً لهذا المفهوم تسقط فكرة القرين وتنتهي الفروق بين الرمز والاستعارة إلا من الخصوصية التي يتميز بها الخطاب

حسب كيفيته وسياقاته، وهي خصوصية نابعة من خصوصية العالم الممكن المنجز الآن' أي عالم النص لحظة قراءته' أما فكرة أن الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه فهي مرفوضة في معتقدنا، وستقول لي لماذا؟؟

وسأقول لك: لأنها توهمنا بوجود تشبيه سابق للقول، هو الأصل الذي قامت الاستعارة بتحويره، والمسألة ليست كذلك، اسمع معي قول شاعرة جاهلية مات زوجها واسمه ابن ظريف ،قالت:

أيا شجر الخابور ما لك مورقاً   كأنك لم تحزني على ابن ظريفِ

فإذا صببنا هذا البيت في قالب المعيار البلاغي القديم لقلنا:

شبهت الشجرة بإنسان وحذفت الإنسان وجاءت بشيء من لوازمه وصفاته، وهو النداء على سبيل الاستعارة المكنية، فتخرج بقاعدة هي أن كل نداء ينادى به غير العاقل يعدُّ استعارة مكنية، هذا النوع من قراءات الصورة يعجز تماماً عن معرفة خصوصية الصورة' لأن القراءة تسعى لمعرفة نوع الاستعارة، فتتساوى جميع الاستعارات المكنية المختلفة' والحقيقة أن الشاعرة لم تشبه، وما أرادت أن تشبه الشجرة بإنسان، بل إن الاستعارة تأنسن العالم الجامد، فهي وسيلة خلق العالم، وعندما خرجت الشاعرة من بيتها ـ في عالم القول طبعا ـ ورأت الشجرة لابسة حلتها الخضراء الوارفة، وكانت تظن أن كل شيء يجب أن يتغطى بالسواد، ما دام ابن ظريف قد مات، نادت الشجرة نداء المعاتب:

أيا شجر الخابور مالك مورقا   كأنك لم تحزني على ابن ظريف

لماذا أيتها الشجرة لم تلبسي السواد كأنك لم تحزني ، وكأنها تقول أنت أيتها الشجرة حزينة ولكنك حينما لم تلبسي السواد كأنك غير حزينة فأنت حزينة فعلا ولكن عبري عن حزنك بخلع هذه الحلة الخضراء وارتداء حلة سوداء، هكذا تتعامل الشاعرة مع موجودات عالمها الذي خلقته وخلقت فيه، فالشجرة في عالم الشاعرة الممكن تسمع، لهذا نادتها (أيا) وتحزن (كأنك لم تحزني) وتعبر عن الحزن (ما لك مورقا) ، لقد رأت الشاعرة العالم؛ كل العالم حزينا على ابن ظريف إلا شجرة الخابور التي افترضت الشاعرة أنها حزينة إلا أنها لم تعبر عن حزنها كما فعلت بقية الأشياء التي لبست السواد، هكذا لونت الذات الحزينة العالم بحزنها، إذ رسمته بمداد دمها ودموعها فبدا كما رأيت.

وعندما لم يفرق البلاغيون بين عالم الواقع وعالم القول/ النص، ظلموا كثيراً من الصور الجميلة، مثلما فعل ابن طباطبا مع صورة المثقب العبدي لناقته، قال:

إذا ما جئت أرحلها بليلٍ تأوه آهة الرجل الحزين

تقول وقد درأت لها وضيني أهذا دينه أبدا وديني

أكل الدهر حلّ وارتحال أما يبقي علي ولا يقيني

لم يقبل ابن طباطبا بأن الناقة تتكلم فقال في (عيار الشعر) إنما أراد الشاعر أن يقول لو تكلمت الناقة لقالت هكذا، والحقيقية أن ابن طباطبا أقحم هذا الكلام على الشاعر بغير وجه حق، الشاعر كما رأيت لم يقل هكذا ولكن الاحتكام إلى المعيار الجامد جعلهم يفترضون افتراضات لا وجود لها.. لهذا لم

يعجب ابن طباطبا بهذه الاستعارة لأنها كما يرى من الاستعارات الغلقة' والسبب أن ابن طباطبا يريد أن يجريها على سبيل العلاقة المنطقية بين طرفيها' فاستعصت عليه لأن البلاغة المعيارية تعجز عن قراءة مثل هذا النوع من الصور لهذا أخذت البلاغة المعيارية تفضل صورة عنترة للفرس:

مازلت أرميهم بثغرة نحره ولبانه حتى تسربل بالدم

فازور من وقع القنا بلبانه وشكا إلي بعبرة وتحمحم

لو كان يعلم ما المحاورة اشتكى ولكان لو علم الكلام مكلمي

والسبب في تفضيل هذه الاستعارة أن الفرس اشتكى بعبرة وتحمحم وهي من صفات الفرس الحقيقية كما أن (لو) حدّت من جموح الصورة وأبقت الفرس في حدود كونه فرسا ليس غير، ودعني أنا و أنت نتأمل في الصورتين لنتبين من أين اكتسبت الأولى قيمتها التعبيرية؟؟ ومن أين اكتسبت الثانية قيمتها التعبيرية؟؟

يقول المثقب العبدي محاوراً ناقته:

إذا ما جئت أرحلها بليلٍ تأوه آهة الرجل الحزين

تقول وقد درأت لها وضيني أهذا دينه أبدا وديني

أكل الدهر حلّ وارتحال أما يبقي علي ولا يقيني

في البيت الأول شبه الشاعر تأوه الناقة بتأوه الرجل الحزين، وهو تشبيه بليغ، فالطرف الأول يمثل الوعي الذي يتعامل مع موجودات العالم الحسية كما هي

(تأوه) أي تتأوه٬ والتأوه فعل من أفعال الناقة إذ تستطيع أن تقوم به على وجه الحقيقة٬ لتعبر عن ألمها أو حتى غضبها

الطرف الثاني يمثل اللاوعي الخالق للعالم البديل؛ الذي يختلف تماما عن عالم الواقع (آهة الرجل الحزين) هنا تصبح الناقة إنسانة أي أن هذا الطرف يمنح الناقة بعداً إنسانيا، فآهاتها لم تكن كآهة النوق٬ بل كآهة الرجل الحزين فهذه الناقة مختلفة وآهاتها مختلفة ، الشاعر هنا يعيد خلق الناقة من جديد إذ تصبح جزءا من موجودات عالمه الممكن؛ أعني عالم النص ثم تأتي الاستعارة في البيت الثاني لتطمس الحدود بين عالم الواقع وعالم النص، إذ ينتهي عالم الواقع ولم يبق إلا عالم النص؛ عالم الحلم.. العالم الذي خلقه اللاوعي الذي همَّش الوعي تماما هنا، وأصبح الشاعر يعيش في عالمه الجديد وكأنه في غيبوبة شبه تامة عن عالم الواقع، فإذا بالناقة تصبح إنسانا حقيقيا (تقول)أي تشكو إليه بلغة صريحة لأنها أصبحت في عالمه تجيد اللغة٬ فأخذت تتعجب من كثرت ترحال هذا لرجل

أهذا دينه أبدا وديني؟!

أكل الدهر حل وارتحال؟!

أما يبقي علي ولا يقيني؟!

وفعلا استطاع المثقب أن يقنعنا بمخلوقه الجديد، واستطاع أن يجعلنا نحزن لحزن تلك الناقة المتأنسنة، ونتعاطف معها لأنها بدت في عالم النص حزينة متعبة

فاقدة للصبر، على هذا الرجل الذي يرحل عليها بشكل مستمر حتى شعرت أنها غير قادرة على الرحيل مرة أخرى، فهذه الصورة دخلت في العالم الحلم مباشرة، وألغت الحدود الفاصلة بينه وبين العالم الواقعي، أما صورة عنترة:

ما زلت أرميهم بثغرة نحره ولبانه حتى تسربل بالدم

فازور من وقع القنا بلبانه وشكا إلي بعبرة وتحمحم

لو كان يعلم ما المحاورة اشتكى ولكان لو علم الكلام مكلمي

لم يسيطر اللاوعي تماما في خلق هذه الصورة، بل ظل الوعي واللاوعي يتجاذبانها، فلم يختف عالم الواقع تماما بل ظل حاضرا بقوة لحضور الوعي بقوة، فجاءت صورة الفرس في عالم النص مختلفة عن عالم الواقع، لكنه اختلاف بسيط لم يمنحها الاستقلالية التامة، فالفعل (ازور) فعل يستطيع أن يقوم به الفرس على وجه الحقيقة، والفعل (شكا بعبرة وتحمحم) يستطيع أن يقوم به الفرس على وجه الحقيقة أيضاً، ثم أكد الشاعر أن الفرس لم يستطع الشكوى بلغة صريحة ولو كان يستطيع لفعل.

إن جمال الصورة هنا يأتي من قدرة الشاعر على جعلنا نتعاطف مع الفرس الواقع في مأساة حقيقية، فالسهام تنصبّ عليه، والدماء تسيل وأنا أزجره على الإقدام وعدم التراجع، فأصدر حمحمة، وسال الدمع من عينيه، وأنا أزجره على الإقدام، وأعلم معاناته، وأعلم أنه لو امتلك الكلام لكلمني بمعاناته، مما يزيد من حزن المتلقي الذي يتعاطف مع هذا الكائن المعاني العاجز عن التعبير

عن معاناته؛ ويظل عالم المثقب مستقلا عن عالم الواقع، فنستطيع أن نقول إنه وصل إلى مرحلة خلق عالمه، ويظل عالم عنترة مرتبطا، بعالم الواقع فهو لم يصل إلى مرحلة المثقب؛ ولكنه استطاع أن يعبر بصدق؛ وعلى كلٍّ، فلكل واحد منهما عالمه المختلف؛ فلا يمكن أن يكون فرس عنترة في النص كما هو في الواقع، وإن حاول عنترة أن يجعله قريبا منه، لكنه بدا مختلفا تماما، شاء عنترة أم أبى؛ وهكذا نستطيع أن نقول بكل ثقة: إن المعياريين لم يفرقوا بين عالم الواقع وعالم القول؛ ولو فعلوا لأدركوا أن المثقب لم يكن بأقل شأنا من عنترة؛ في هذه الصورة؛ بل إنه في ظني قد تخطاه – فعلا – فبدت صورته أكثر عمقاً وفلسفةً من صورة عنترة التي لا تخلو من العمق والفلسفة والإنسانية أيضاً.

لم أعد أشك أنك الآن لم تعد مؤمناً بالاستعارة المكنية والتصريحية والتبعية والتمثيلية، إذ لا قيمة لهذا التقسيم الذي لا يقدم ولا يؤخر؛ لأن جمال الصورة الاستعارية ينبع من نوعها – وفق التقسيم السابق – بل يأتي جمالها حينما ننظر إليها بوصفها وسيلة خلق العالم البديل؛ أي ننظر إليها بوصفها رمزاً لاشعورياً يكتسب قيمته من سياقاته الداخلية والخارجية؛ وقد تنبه عبد القاهر إلى أهمية ذلك؛ فهو يرى أن الاستعارة في قوله تعالى (رب إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيبا) لم يأت جمالها من المشابهة بين المشيب والاشتعال فقط بل من خلال التقديم والتأخير فلو جاء القول هكذا(رب إني وهن العظم مني واشتعل شيب الرأس) ما كان لها نفس الجمال، ويعلل عبد القاهر ذلك بأن

(اشتعل الرأس شيبا) يختلف عن (اشتعل شيب الرأس) فالأولى تدل على السرعة والاكتمال والثانية لا تدل على ذلك، وهو محق في ذلك لأنك لو قلت اشتعلت نار البيت لدل ذلك التعريف على أن النار التي اشتعلت معروفة، وهي النار التي تشتعل في البيت كل يوم، أي النار التي في المطبخ، ولو قلت اشتعل البيت ناراً لدل ذلك على أن البيت قد احترق بكامله، فمن خلال التعريف والتنكير و التقديم والتأخير تكتسب الدلالة قيمها التعبيرية، لكن البلاغة العربية التي تلت عبد القاهر لم تنجح في تطوير هذه المفاهيم المتقدمة، إذ لم تتجه إلى قراءة النص، بل ذهبت إلى معيرة البلاغة ومنطقتها فانحرفت عن اتجاهها الذوقي إلى اتجاه علم اللغة، بل تحولت إلى علم رياضي بامتياز، وتحول دارس البلاغة إلى دراستها بوصفها هدفا بحد ذاتها لا وسيلة لقراءة النص وسبر أغواره البعيدة، وذلك شأن النحو، وانظر معي إلى تقسيمات الاستعارة وفق المعيار القديم

1ـ الاستعارة التصريحية

ويعرفون الاستعارة بأنها تشبيه حذف أحد طرفيه' وما يميز الاستعارة التصريحية أنه يحذف فيها المشبه' ويأتي المشبه به صريحا بدلاً عنه، ومن الشواهد التي يضعونها على ذلك مثلاً قول المتنبي في وصفه دخول رسول الروم على سيف الدولة:

وأقبل يمشي في البساط فما درى

إلى البحر يسعى أم إلى البدر يرتقي

ستقول لك البلاغة المعيارية في قراءتها لهذه الصورة:

شبه سيف الدولة بالبحر، وحذف المشبه وصرح بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية، بجامع العطاء في كلٍّ والقرين المانع (يمشي في البساط) وشبه سيف الدولة بالبدر وحذف المشبه وجاء بالمشبه به صريحاً على سبيل الاستعارة التصريحية بجامع الرفعة في كلٍّ والقرين المانع (يمشي في البساط)

إن هذا النوع من القراءات يجعل هذه الاستعارة متساوية مع أي استعارة تصريحية أخرى، فتلغي هويتها وخصوصيتها؛ أي أن القراءة تتجه إلى القانون البلاغي لتطبقه على النص، ولا تتجه إلى النص لتكشف عن هويته وخصوصيته، فإذا قرأنا قول الله تعالى:

(كتاب أنزلناه إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور) بالمعيار نفسه فإننا سنقول:

شبه الجهل بالظلمات وحذف الجهل وجاء بالظلمات بديلاً عنه على سبيل الاستعارة التصريحية بجامع عدم المعرفة في كلَّ والقرين المانع (كتاب أنزلناه)، وشبه العلم بالنور وحذف العلم وجاء بالنور بديلاً عنه على سبيل الاستعارة التصريحية والقرين المانع (كتاب أنزلناه)

هل تلاحظ فرقاً بين الاستعارتين؟؟ بالطبع لا فرق.

وما السبب؟؟

السبب أن القراءة اتجهت إلى قراءة القانون النحوي' الذي تشترك فيه كل استعارة تصريحية في النص القرآني أو غيره' مثل الجملة الفعلية التي تتكون من الفعل والفاعل والمفعول به' إذا كان الفعل متعديا' هذه الجملة تخضع للقانون نفسه، في النص القرآني، أو في غيره، ولكننا نريد من وراء درس البلاغة معرفة الخصوصية التي جعلت من كلام ما نصا له خصوصيته، وبهذه الطريقة لا خصوصية ولا فضل لاستعارة على أخرى، فالنتيجة دائماً واحدة

هذا الإجراء الذي يساوي بين النص القرآني المقدس وبين كلام السوقة من الناس هل عليه أن يستمر؟؟

إذا كان لا بد ففي النحو؛ في دراسة اللغة ؛ لا في دراسة أثرها، وقد اتفقت معي سابقاً أن البلاغة تدرس أثر اللغة والنحو يدرس اللغة ذاتها

وستقول لي: حيرتنا فكيف نقرأ الصورة أذن؟

وسأقول لك: نقرأها من طريقين الأول:

اختيار الصورة التي نقرأها ولا نختار إلا الصورة التي فعلا نجحت في خلق عالمها' فليس صحيحاً أن نقرأ التشبيه الذي يقول البرتقالة كالتفاحة في استدارتها' فهذا النوع من التشبيهات يسعى إلى تقديم معرفة، ونحن نريد الجملة التي تريد لنفسها الخلود، لأن اللغة البركماتية النفعية تسعى للإيصال كما يرى يوكوبسن، وهذه اللغة تنتهي بانتهاء وظيفتها، أما اللغة التي هدفها التأثير

وحسب فإنها ترتد إلى نفسها لتقول لك: ها أنذا ،أي تقدم نفسها بديلاً للعالم المحسوس

الثاني:

أن نتجه إلى العالم البديل/ عالم النص بوصفه عالماً مستقلاً عن عالم الواقع لنكشف البنية العميقة فيه، وبلا شك فإن البلاغة المعيارية قديمها وجديدها يعجز عن بلوغ البنية العميقة، ولنقرأ أنا وأنت الصورة في قوله تعالى:

(كتاب أنزلناه إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور)

إن الخطاب هنا موجه لغاية سامية وهي إقناع المتلقي بالحقيقة من خلال إعادة صياغة العالم من جديد في إطار القول، أي خلق العالم من جديد، إذ لم يكن الناس يعيشون في بحر من الظلام، ولكن الخطاب رسم للعالم هذه الصورة، فجعل المتلقي يرى مجتمع ما قبل البعثة يعيش في بحر من الظلام، لا يعلم عن الحقيقة شيئا، إذ نزل الكتاب مصباحا يضيء ذلك الظلام، ويفضح كل مستور ومتواري، فإذا بالزيف في دائرة الضوء مفضوحا، وإذا بالحق ساميا، وإذا بالناس يرون الطريق الصحيح فيسلكونه' فيحرك هذا المعنى الوجدان أولا ثم ينتقل إلى العقل ليصدمه بالحقيقة التي يتجاهلها، ألا تلاحظ أن الاستعارة هنا مع بقية العناصر الأخرى قد غيرت العالم فأصبح في الخطاب مختلفا عنه في الحقيقة؟؟ لأن عالم المشاهدة في العصر الجاهلي لم يكن يعيش في ظلام، لكنه في

النص يعيش في ظلام، ولم يكن القرآن مصباحاً يضيء ذلك الظلام، ولكنه في النص يفعل ذلك، هكذا تهدم الصورة الفنية العالم فتعيد صياغته من جديد، وتقنعك بحقيقته الجديدة، من خلال اتجاهها إلى الوجدان، والتأثير عليه، ثم ذهابها إلى العقل لإقناعه بحقيقة العالم الجديدة فيقتنع، وبهذا المعنى تكون اللغة الخالقة للعالم هي حقيقة العالم الجديدة ولا حقيقة سواها، لأنها تذهب إلى الجوهر من وجهة نظر النص، أي أن لغة التأثير تذهب إلى روح الأشياء، وحقيقتها المفترضة والممكنة، وتذهب لغة المنفعة إلى جسد الأشياء وشكلها الظاهر فحسب، ولا أشك أنك الآن ستكفر بالإجراء البلاغي المعياري المتسلط، الذي يسقط معنى النص على قوانينه المسبقة.

2- الاستعارة المكنية

وهي الاستعارة التي يحذف فيها المشبه به ويأتى بشيء من لوازمه أو صفاته ليدل عليه، ومن الشواهد على ذلك مثلا قول الحجاج: (إني لأرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها وإني لصاحبها)

ستقول لك البلاغة المعيارية:

شبه الحجاج الرؤوس بالزرع وحذف الزرع وجاء بشيء من لوازمه وصفاته وهو الإيناع على سبيل الاستعارة المكنية والقرين المانع الرؤوس، هذه القراءة لم تتجه إلى ما أحدثه الكلام من مشاعر ولماذا استطاعت هذه الجملة أن تخلد

نفسها، لقد تحولت الجملة إلى نص أي أنها أعادت خلق العالم من جديد.. الناس الذين يقفون أمام الحجاج أناس حقيقيون والمكان الذي يخاطبهم فيه مسجد، فإذا بالنص يهدم الواقع ويخلقه من جديد فإذا بالناس يتحولون زرعا، والمسجد يتحول حقلا، وإذا بالرؤوس ثمارا يانعة، وإذا به صاحب الحقل الذي يقرر الحصاد، إنه يريد سلبهم القدرة والإرادة، ثم الاستسلام، فجعلهم زرعا كثيرا يسهل حصاده، ولا يحتاج أكثر من شخص واحد للقيام بفعل حصاده.. لقد أعطى لنفسه القدرة المطلقة على التحكم بمصير ذلك الزرع؛ يتركه إن شاء ويحصده متى شاء وكيف شاء.

ألا تلاحظ معي أن تطبيق المعيار البلاغي يساوي بين هذه الاستعارة المكنية وأي استعارة مكنية أخرى، ولكننا حين تجاوزنا ذلك المعيار استطعنا إلى حد ما أن نكشف عن خصوصية الكلام، ولا نستطيع أن نطبق هذا الكلام على أي استعارة مكنية أخرى؛ أي أن لكل استعارة مكنية منطقها الخاص، وقراءتها الخاصة، ونحن نبحث في هذه الخصوصية، وقد تقول لي: ها أنت أيضا تطبق معيارا آخر على قراءتك، مثل هدم العالم وإعادة بنائه ، التفريق بين عالم الواقع وعالم القول ، وسأقول لك: صحيح، لا بد من ضوابط للقراءة ولكن يجب أن تكون غير مطلقة، ولا سلطة لها على النص، لأننا نتجه إلى النص ثم نخرج منه، كما أنها غير ملزمة لأحد، لكنها منهجي أنا، فلتطبق أنت منهجك، لكن لا بد أن يكون منهجك مقنعا، فأنا لا أرفض المعيار ولكني أرفض سلطته على

النص، ستقول لي ما الفرق بين ما تدعو إليه من معايير وبين المعايير البلاغية أليست كلها معايير؟؟

وسأقول لك معيار البلاغة يشبه السكة الحديد التي تتحكم بحركة القطار ولا يستطيع التمرد عليها، ولو فعل كانت نهايته، أما المعيار الذي أدعو إليه فهو يشبه خطوط الطيران في الفضاء إذ يمتلك الطيار الحرية في حركة الطائرة، فإذا انطلقت الطائرة من عدن إلى صنعاء يستطيع الطيار أن يمر من فوق محافظة الضالع، أو من فوق محافظة تعز، أي أنه هو من يتحكم بالطريق، ولا تتحكم به، كما هو حال القطار، لكن لابد من طريق، أنا أرفض سلطة المعيار لا المعيار، ولما كانت معظم قوانين البلاغة المعيارية تفرض سلطتها على النص وتلوي عنقه ظلما وعدوانا صرخنا في وجهها: تبا لبلاغة المعيار، وستقول لي: أنت متعصب أذن

وسأقول لك انظر إلى قراءة بلاغة المعيار لقول الله:

(رب إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيبا) انظر كيف تساوي بينها وبين قول الحجاج

القرآن:

شبه الرأس بوقود يشتعل

الحجاج:

شبه الرؤوس بزرع حان حصاده

القرآن:

حذف المشبه به وجاء بشيء من لوازمه أو صفاته على سبيل الاستعارة المكنية

الحجاج: حذف المشبه به وجاء بشيء من لوازمه أو صفاته على سبيل الاستعارة المكنية

وهذا التشابه صحيح، ولكن في قانون اللغة مثل قانون الجملة الاسمية في القرآن التي تتشابه في قانونها مع أي جملة أخرى خارج القرآن والقول لا يكتسب أهميته وخصوصيته من ذلك، بل يكتسب خصوصيته من كمية بلاغته وكيفيتها، ولا شك أن كمية البلاغة وكيفيتها في قول الله أجل وأسمى من قول الحجاج، ولا أشك الآن أنك ستقول تبا لبلاغة المعيار، وإنك ستسلم معي أن درس بلاغة المعيار درس نحو لا درس بلاغة

الفصل الثالث

علم البديع

علم البديع هو العلم الذي يدرس المستوى الصوتي لكنه لم يهتم لذلك اهتام الأسلوبية الحدية لأنهم ظنوه زينةً فحسب، أو محسنات ليس إلا.. المشكلة أن الأقدمين جعلوا كل أداة من أدوات البلاغة تعمل بمفردها ولم يمكنوها من التعاضد في قراءة النص، فمزقوا البلاغة ومزقوا النصَّ المقروءَ بواسطتها، قد تكون العناصر البديعية زينة ولا قيمة لها حين تكون كذلك، شأنها شأن التشبيه أو الاستعارة حين يأتي بها الشاعر بعد اكتمال الفكرة فلا تمثل جزءاً من نسيج النص وهذا ما يجب على البلاغة أن تتجاهله.. لكن ثمة عناصر بديعية تمثل جزءا أساسيا من نسيج النص فلا يمكن لها أن تكون زينة.. وما يحسب لبلاغة المعيار في ذلك أنها قسمت ما سمته بالمحسنات إلى نوعين: لفظية ومعنوية وهو ما يسميه المحدثون اليوم بإيقاع الصوت وإيقاع المعنى وهذا الإدراك بحد ذاته يعد إنجازاً مهماً.. والبلاغة عليها أن تهتم بعلاقة الإيقاع الصوتي بالمعنى.. أما الإيقاع بوصفه ظاهرة علمية فيزيائية فقد دُرس في تراثنا تحت مسمى العروض.. ولننظر أنا وأنت إلى بعض الشواهد التي ساقتها بلاغة المعيار

1- الجناس

الجناس: وهو أن يتفق لفظان في الحروف وحركاتها بشكل كامل مع اختلاف معنييهما وهو الجناس التام، أو أن يتفق اللفظان في معظم الحروف والحركات وهو الجناس الناقص.. ومن الشواهد التي وضعوها على ذلك:

قوله تعالى: "ويوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة" فالجناس تام بين لفظي ساعة الأولى وتعني القيامة وساعة الثانية وتعني ساعةً من الزمن.. لكننا بحاجة للبحث عما حققه الصوت من انسجام من خلال كلية الأصوات في الآية.. لأن جمال الانسجام الصوتي الذي تطرب له الأذن هنا لم يأت من مجرد تكرار اللفظين.. فقد كان لتكرار حرفي الواو والميم مجتمعين (وم) دور مهم في تكوين ذلك الانسجام الصوتي إذ تكررا في: يوم..تقوم.. ثم تكرارهما منفصلين في: ويوم.. يقسم.. المجرمون.. لبثوا، ولا شك أن تكرار حرف السين ثلاث مرات ساهم إلى حد بعيد في ذلك الانسجام.. إذا لم يكن دور الجناس هو الحاسم على المستوى الصوتي في هذه الآية مطلقاً.. وانظر إلى قوله تعالى:

"فأما اليتيم فلا تقهر وأما السائل فلا تنهر" ويبدو الجناس غير التام هنا حساماً في تكوين الانسجام الصوتي حين يتكرر لفظا تقهر تنهر وهما على وزن واحد وهما يمثلان لفظين صارخين لكننا لا يمكن أن نتجاهل تكرار لفظ "أمَّا" مرتين وهما يمثلان صوتين هادئين ولولا التناوب بين الشدة واللين لما أحسسنا الانسجام بهذه الكيفية، أليس كذلك.. وإذا نظرنا على مستو المعنى نجد أن: "وأمَّا اليتم" بتضعيف الميم في لفظ أمَّا وتكرارها في لفظ اليتيم بعد ياء ساكنة جعل الصوت هنا يحاكي ضعف اليتيم.. وشدة الصوت في لفظ تقهر يحاكي غلظة القاهر اليتيم حقه.. ونجد الصوت في "أمّا السائل" يحاكي مسكنة

السائل.. والصوت في لفظ تنهر يحاكي عنتريَّة من ينهر السائل، وثمة إيقاع معنىً يولد انسجاماً آخر وهو توافق القهر مع حالة اليتيم، وتوافق النهر مع حالة السائل.. كل ذلك التضاد الصوتي والتضاد المعنوي يولد شعرية التضاد إذْ يجعل الذات المتلقية في حالة تعاطف وغلظة في الوقت نفسه؛ تعاطف مع اليتيم والسائل وغلظة مع القاهر والناهر.. إذن المسألة ليست في الجناس مجرداً وإنما تكمن الأهمية في مدى تعاضد الأصوات فيما بينها وعلاقتها بالمعنى.. أرأيت معي ذلك.

2ـ الطباق

الطباق: هو وجود لفظين يجمعان بين الشيء وضده

مثل قوله تعالى: "وتحسبهم أيقاظاً وهم رقود" فالطباق بين اللفظين (أيقاظ.. رقود) والوقوف عند الظاهرة الجمالية بغير قراءة جمالية لتلك الظاهرة لا يقدم ولا يؤخر.. إن لفظ (تحسبهم) هو المدخل لمعرفة المدلول.. تحسبهم، إذاً هم ليسوا كم حسبت.. ومن خلال التضاد الكامن في تحسبهم وليسوا كذلك.. والتضاد بي (أيقاظ ورقود) الكاشف للمعنى المختص، تتكشف حقيقة المنظر المخيف الذي كان عليه هؤلاء.. والمعنى الذي يكمن في المشهد الحسي الذي تنقله لنا لغة القرآن لا يتكشف حسياً أمام العين المبصرة إلا من خلا كليته: "وتحسبهم أيقاضاً وهم رقود، ونقلبهم ذات اليمين وذات الشمال وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد لو اطلعت عليهم لوليت منهم فراراً ولملئت منهم رعبا"

لا يمكن للغةٍ غير لغة القرآن أن تنقل لنا هذا المشهد المرئي الذي كأنما نشاهده على الواقع.. حتى الكاميرا لا تستطيع أن تنقله لنا بهذه الدقة فلو كانت كاميرا لشوهت ألوانه على الأقل

3- المقابلة

المقابلة: هي وجود معنيين أو أكثر يقابلهما معنيان أو أكثر على الترتيب مثل قوله تعالى: "وترى الشمس إذا طلعت تزاور عن كهفهم ذات اليمين وإذا غربت تقرضهم ذات الشمال وهم في فجوة منه ذلك من آيات الله من يهد الله فهو المهتد ومن يضلل فلن تجد له وليا مرشدا" فطلعت يقابلها غربت واليمين يقابها الشمال، معنيان بمعنيين يتقابلان على الترتيب وهل الوقوف عند هذا الحد يكشف لنا المستوى الجمالي لهذا الخطاب.. لا والله ما حدث ذلك.. ولتنظر معي إلى جماليات ما يسميه المحدثون بشعرية التضاد التي لا تتكشف إلا من خلال تعاضد جماليات البلاغة بمختلف أدواتها.. (وترى الشمس) أي لو كنتَ هناك لرأيتَ ذلك بأمِّ عينك.. ماذا ترى بالضبط: "ترى الشمس إذا طلعت تزاور عن كهفهم" تزاور أي تتزاور أي أنها تنأى بوجهها وكأنها عذراء يغمرها الخجل.. لوكنت هناك لرأيتها هكذا.. فالشمس تتأنسن في اللغة والواقع "ذلك من آيات الله" "وإذا غربت تقرضهم ذات الشمال" تقرضهم أي تبتعد عنهم.. لكن لماذا يستخدم مع الشروق/ الإقبال (تزاور) ومع الغروب/ الإدبار (تقرضهم).. الشمس حينما أقبلت عليهم كأنها عذراء

خجولة أخذت تزور بوجهها عنهم خجلاً.. وحينما أدبرت لم تعد بحاجة لأن تزور فاستخدم تقرضهم أي تبعد عنهم.. فعلاً حينما نقبل على ما يحرج نزورُّ وحينما ندبر نبتعد هكذا تتضح شعرية التضاد من خلال القراءة الأكثر عمقاً لا الوقوف عند مجرد معرفة الظاهرة.

ولكنك ستقول كيف نقرأ النص بواسطة البلاغة متعاضدة؟؟ وسأقول لك: إن المفاهيم التي تعلمتها أنا وأنت من بداية هذا الكتاب لا يمكن أن نطبقها منفردة؛ كل مفهوم بمفرده' بل يجب أن نطبق المفاهيم مجتمعة على النص مكتملاً لا متقطعاً إلى جمل كما كانت تفعل بلاغة المعيار

ستقول لي ما زلت لم أفهم!!

وسأقول لك: يجب أن نقرأ النص بوصفه عالماً مستقلاً وإن كان امتداداً لعالم الواقع، من خلال فكرة المشبه والمشبه به' ولكن ما هو المشبه وما هو المشبه به ، المشبه هو العالم الواقعي الذي يعيشه الإنسان، المشبه به العالم في النص وقد أصبح مختلفاً عن عالم الواقع ومن خلال هذا الفهم تسقط فكرة خروج الخبر عن غرضه والإنشاء عن غرضه وتسقط فكرة المجاز وفكرة العلاقة بين طرفي الصورة ويصبح النص كله رمزا وليس هناك معنى مفترض سابق للقول، بل إن المعنى ينبعث لحظة القراءة، ويكمن في المنطقة الوسطى بين النص ومتلقيه أي أنه ينبعث عند حوار المتلقي للنص وبهذا المعنى يصبح المتلقي مساهماً في

إنتاج المعنى، وعلى هذا الأساس سنقرأ في الفصل الأخير مجموعة من النصوص مستخدمين أدوات البلاغة وقد تخلت عن سلطتها المعيارية:

الفصل الرابع

نصوص تطبيقية

سنقوم بتطبيق المفاهيم البلاغية مجتمعة في قراءتنا التطبيقية وسنكتفي بقراءة ثلاث صور الأولى جزئية والثانية كلية والثالثة

ولنأخذ أولا صورة جزئية ولا أعني بالصورة الجزئيـة تشـبيها أو اسـتعارة بـل أعني المشهد الذي يشكل جزءا من نسيج النص كما هو الحال في المقدمة الطللية أوَ لم نتفق أنا وأنت على هذا؟؟

يقول الأعشى:

ودع هريرة إن الركب مرتـــــــحل

وهل تطيق وداعا أيها الـــــــرجـــــل

غراء فرعاء مصقول عوارضهـــــــا

تمشي الهوينى كما يمشي الوجي الوحل

كأن مشيتها من بيت جارتهـــــــا

مر السحابة لا ريث ولا عـــــــجل

تسمع للحلي وسواسا إذا انـــصرفت

كما استعان بريح عشرق زجـــــــل

هذه الصورة تمثل جزءا من المشهد الكلي للامية الأعشى

يبدأ الشاعر نصه بفعل الأمر (ودع) الذي يجعل الشاعر منشـطرا إلى شخصـين الآمر والمأمور، فالإنسان العاجز عن الوقوف موقف المودع لمن يحب أخذ يـأمر شطره الآخر ليقوم بالمهمة الصعبة على وجـه السرـعة، لأن الركـب سـيتحرك

الآن (إن الركب مرتحل) ثم يسأل شطره الآخر (وهل تطيق وداعـا) متشـككا من قدرته على الوقوف هذا الموقف الصعب، إذ ينبه فيـه صـفة الرجولـة (أيهـا الرجل) واصفا إياه بالرجل، مع شكه في إمكانية قدرته على التمسك برجولتـه التي ستسقط بمجرد رؤية الحبيبة راحلة عنه بعيدا، إذ سينفجر باكيا مثلما تفعل الأنثى، وذلك يتنافى مع صفة الرجولة (وهل تطيق وداعا أيهـا الرجـل) ينبهـه بالنداء وأداة التنبيه ليشد مـن أزره، ولكنهـا هريـرة التـي لا يقـوى مـثلي عـلى وداعها، تلك الجميلة في شـكلها، الأنيقـة في مشـيتها، وعنـدما لا يقـوى عـلى استيعاب رحيلها، يضرب عن الرحيل صفحا، ليعيش في ذكرياتها ملهيـا ذاتـه المنشطرة عنه، ثم يأتي التشبيه ليحول هريرة إلى رمز للحياة، هكذا تتسامى هـذه الحبيبة في نظر حبيبها (كأن مشيتها من بيت جارتهـا مـر السـحابة لا ريـث ولا عجل) إذ لا علاقة منطقية بين مشية هريرة ومشية السـحابة إلا عـلى مسـتوى البعد الرمزي، إذ تمثل السحابة رمزاً للخصب والنماء، وهو الحال نفسـه الـذي تمثله الأنثى

ثم يأتي التشبيه الثاني ليجعل منها رمزاً آخر مـن رمـوز الحيـاة (تسـمع للحـلي وسواساً إذا انصرفت كما استعان بريح عشرـق زجـل) و هنـا يتحـول صـوت حليها إلى وسوسة دالة على الخصب، إذ يجعـل صـوت بـذور العشرـق ـ وهـو نبات ـ معادلاً لها فتتداخل عناصر الخصب والـنماء ممثلـة بالسـحاب والأنثـى

والوسوسة والبذور والريح والشجرة، وهو شأن الجاهلي المحاصر دائماً بعناصر الموت، الباحث دائماً عن عناصر الحياة.

والآن هل لاحظت كيف استخدمنا المفاهيم البلاغية ـ من أمر واستفهام ونداء وتشبيه واستعارة ـ مجملة – في هدم نص الأعشى وبناء نص جديد من أنقاضه؟؟

ألا تلاحظ أيضا أننا تركنا الباب مفتوحاً لقراءات أخر؟؟

وتخيل معي لو كنا قرأنا النص بالطريقة القديمة؛ فقرأنا الأمر (ودع هريرة) مستقلا عن بقية العناصر، والخبر المؤكد (إن الركب مرتحل) كذلك. والاستفهام(وهل تطيق وداعا) كذلك، والنداء (أيها الرجل) وكذلك التشبيهين وكذلك الاستعارة في (كما استعان بريح)

هل أنت مستعد الآن لقراءة الصورة الكلية؟؟

أي لقراءة النص؟؟

أي لإعادة كتابة النص من جديد؟؟

يقول خليل مطران في نصه (المساء):

إني أقمت على التعلة بالمنى

في غربة قالوا تكون شفائـــــي

إن يشف هذا الجسم طيب هوائها

أيلطف النيران طيب هواء

عبث طوافي في البلاد وعلة

في علة منفاي لا استشفائـــــــي

متفرد بصبابتي متفرد

بكآبتي متفرد بعنائـــــــــــــــــــــي

شاك إلى البحر اضطراب خواطري

فيجيبني برياحه الهوجـاء

ثاو على صخر أصم وليت لي

قلبا كهذي الصخرة الصمـــــاء

ينتابها موج كموج مكارهي

ويفتها كالسقم في أعضائـــــــــي

والبحر خفاق الجوانب ضائق

كمدا كصدري ساعة الإمســــاء

تغشي البرية كدرة وكأنها

صعدت إلى عيني من أحشائـــــــي

والأفق معتكر قريح جفنه

يغضي على الغمرات والأقـــــــذاء

يا للغروب ومابه من عبرة

للمستهام وعبرة للرائـــــــــــــي

أوليس نزعا للنهار وصرعة

للشمس بين مآتم الأضـــــــــــواء

أو ليس طمسا لليقين ومبعثا

للشك بين غلائل الظلمـــــــــــاء

أو ليس محوا للوجود إلى مدى

وإبادة لمعالم الأشـــــــــــــياء

حتى يكون النور تجديدا لها

ويكون شبه البعث عود ذكـــــــاء

ولقد ذكرتك والنهار مودع

والشمس بين مهابة ورجـــــــــــاء

وخواطري تبدو تجاه نواظري

كلمى كدامية السحاب إزائـــــي

والدمع من جفني يسيل مشعشعا

بسنا الشعاع الغارب المترائي

والشمس في شفق يسيل نظاره

فوق العقيق على ذرى ســــوداء

مرت خلال غمامتين تحدرا

وتقطرت كالدمعة الحمـــــــــراء

فكأن آخر دمعة للكون قد

مزجت بآخر أدمعي لرثائـــــــــــــــي

وكأنني آنست يومي زائلا

ورأيت في المرآة كيف مسائـــــــي

إن النص يقوم على تقنية قراءة الذات لذاتها في مشهد الوجود، الـذات التـي تعيش أزمة وجودها ومصيرها ومآلها، إنه عليل وعلته شكه في مصـيره، كيـف يداوي خوفه من مصيره؟ بالمغالطة والتعليل وهـي وسـيلة كـل مـأزوم، لعـل غربتي تشافي علتي، ولكن هيهات هيهـات، لم تـزدني الغربـة إلا عـذابا فـوق عذابي، فصار حالي كمن يتداوى من الرمضاء بالنار، فأصبح ما أقـوم بـه عبثـاً وعلةً، لأنه لا علاج لي بسبب تفردي بهذا الداء، إذ لا يشبهني أحد في هذا العالم ألماً وحزناً وكآبةً، إن الذات لم تجد لها شبيها في عالم الإنسان، ولكنها وجدت من يشبهها معاناةً ومكابدةً، في الطبيعة التي أنسنها عندما عجز الإنسان عن فهمه، وفهم ما يحس به من ألم هو فوق قدرة الإنسان على معرفتـه وفهمـه، فلـم يجـد نفسه في الآخر الذي لا يشبهه، لكنه وجد نفسه في الطبيعة، لأنها أكثر قدرة على استيعاب ألمه وحزنه، لهذا السبب، أخذ يخلع ذاته عـلى الطبيعـة، أو يـرى ذاتـه فيها، هذه الذات الضائعة الضالة، فأخذ يشكو البحر حاله، وإذا بالجواب مـن البحر شكوى أكثر ألما وشكاً في حقيقة الوجود

شاك إلى البحر اضطراب خواطري فيجيبني برياحه الهوجاء

فإذا البحر يشبهني، أحسست أنه قريب مني، فجلست في محاذاته لأكتشف ذاتي فيه، فأول شيء وجدته في ساحله، تلك الصخرة التي جلست عليها، فإذا بها تشبه قلبي الذي تلطمه أمواج المكاره بل إنها تكاد أن تكون أنا، إنها أنا، هكذا نفهم النص لأننا لم نعد نستطيع أن نفهم هل يتحدث عن الوجود كما يراه، أم أنه يتحدث عن ذاته في مشهد الوجود، لقد تداخلت الذات في موضوعها حتى أصبحت الذات موضوعا وأصبح الموضوع ذاتا

يتنابها موج كموج مكارهي ويفتها كالسقم في أعضائي

إن كل شيء في هذا الوجود يشبهني ابتداء من هنا؛ من الساحل؛ من تحتي؛ من الصخر.. والبحر، كذلك، لا يختلف حاله عن حالي إنه ضائق كمدا ـ على سعته ـ كصدري إذا حل بي المساء، وعلى الرغم من تموضع أداة التشبيه التي تحاول جاهدة أن تفرق بين الذات وموضوعها إلا أنها تفشل تماما، إذ تأبى الذات إلا أن تتوحد بموضوعها، بل تنصهر فيه حدَّ عدم قدرتنا على التفريق بينهما نظرا لتطابق صفاتهما ولتنظر معي إلى تتابع التشبيهات التي لا يمثل وجودها فاصلا بين الذات وموضوعها إننا ونحن نقرأ لا نحس بوجودها وكأنه لا وجود لها:

ثاو على صخر أصم وليت لي

قلبا كهذي الصخرة الصمـــــاء

يتنابها موج كموج مكارهي

ويفتها كالسقم في أعضائـــــــــــــي

والبحر خفاق الجوانب ضائق

كمدا كصدري ساعة الإمســــاء

تغشي البرية كدرة وكأنها

صعدت إلى عيني من أحشائـــــــــــي

إن الصخرة والموج يلطمها ليست مشبه، ولا الذات وموج المكاره يفتهـا تمثـل مشبها به.. إن الذات وجدت ذاتها في مشهد الوجود، ولم تجد ذاتهـا إلا بعـد أن خلعت ذاتها على مشهد الخارج، لأن مشهد الخارج الواقعي لم يشبه الذات على وجه الحقيقة، بل إن الذات أعادت خلقه من جديد حتى أصبح لا يختلف عـن الذات التي حلت فيه، وأصبحت الذات لا تختلف عن الخارج الذي حل فيها، لقد أعادت الذات الخالقة لهذا العالم الجديد المختلف، صياغة نفسـها وصـياغة الخارج حتى أصبحا شيئاً واحداً في عالم القول المختلف عن عالم الواقـع تمامـاً، ثم إن الذات حاولت بعد هذا المقطع أن تـتخلص مـن التشـبيه الـذي يشـكل عائقاً بين توحد الذات مع موضوعها:

والأفق معتكر قريح جفنه** يغضي على الغمرات والأقـــــــــذاء

إن الخارج هنا ذات إنسانية ولم يعد ثمة فرق بين الذات وموضوعها هذه الذات الباحثة عن سر وجودها وكينونتها ومآلها في مشهد الخارج:

يا للغروب وما به من عِبرة

للمستهام وعَبرة للرائـــــــــــــــي

أوليس نزعا للنهار وصرعة

للشمس بين مآتم الأضـــــــــواء

أو ليس طمسا لليقين ومبعثا

للشك بين غلائل الظلمـــــــــــاء

أو ليس محوا للوجود إلى مدى

وإبادة لمعالم الأشـــــــــــياء

حتى يكون النور تجديدا لها

ويكون شبه البعث عود ذكـــــــاء

إن في الغروب عبرة كافية للذات المتأملة فيه، وهذه العبرة التي نقرأها فيـه هـي أنه يمثل نهاية الإنسان ومآله، الذات هنا تسكن الخارج ثـم تقـرأ نفسـها فيـه، فالنهار يبدأ طفلا ثم شابا ثم يبدأ بالضعف فتصفر الشمس شيئا فشيئا ثم تزداد اصفراراً ثم تموت، ولم تعدُ الذات الإنسانية كونها كذلك، وتصير إلى المآل ذاتـه ولكنه يأسيها ويطمئنها بحقيقة البعث، إذ لم يكن الوجود إلا رمزاً له:

فالشمس تموت ويموت معها اليقين، إذ يأتي الليل بالشك حـين يغطـي العـالم ويغير معالمه عن حقيقتها، و ما ذلك المحو لهيكل الوجد إلا محوا مؤقتاً

لأن النهار سيأتي ليزيح ذلك التزوير الذي حل بالوجود بسـبب الظلمـة وهنـا يتشابه الليل والنهار مع الموت البعث وبهذا المعنى يكون الليـل رمـزا للمـوت

ويكون النهار رمزاً للبعث وهذا الموقف يتناص مع قول الله تعالى: ((وهو الذي جعل الليل والنهار خلفة لمـن أراد أن يتـذكر أو أراد شـكورا)) لقـد جعـل الله الليل والنهار وفق هذه الآيـة رمـزين للمـوت والبعـث((لمن أراد أن يتـذكر)) يتذكر ماذا؟؟ وبماذا يذكرنا الليل والنهار؟؟

لهذا السبب كانت لحظة موت النهار، لحظة عصيبة عـلى الـذات وتتشـابه هـذه اللحظة مع لحظة عنترة حين وقف مع الموت وجها لوجه:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل مني

وبيض الهند تقطر من دمي

هكذا يذكر عنترة حبيبته في لحظة لا يتذكر فيها الإنسان أحداً، والشاعر مطران كأني به أراد أن يقول إن موقفي في هذه اللحظة أكثر صعوبة من موقف عنترة:

ولقد ذكرتك والنهار مودع

والشمس بين مهابة ورجـــــــــــــاء

إن هذه اللحظة الفاصلة بين النهار والليل بين الشك واليقين بين الحياة والموت هي من أصعب اللحظات، لأن الذات لم تعد تفـرق بـين ذاتهـا وبـين الوجـود الذي حلت فيه فالذات إذن هي التي تفارق الحياة باتجاه الموت فما هـذا المشـهد الذي يشكله الوجود إلا صورة لها ولمصيرها ومآلها

وخواطري تبدو تجاه نواظري

كلمى كدامية السحاب إزائـــــي

وعند هذا التوحد توحد الذات بموضوعها في لحظة مفارقة الحياة يبـدأ مشـهد الرثاء حتى لم نعد ندري هل ترثي الذات مـوت الوجـود أو أن الوجـود يرثـي الذات:

والدمع من جفني يسيل مشعشعا

بسنا الشعاع الغارب المترائي

والشمس في شفق يسيل نظاره

فوق العقيق على ذرى ســــوداء

مرت خلال غمامتين تحدرا

وتقطرت كالدمعة الحمــــــــــــراء

فكأن آخر دمعة للكون قد

مزجت بآخر أدمعي لرثائــــــــــــــي

وكأنني آنست يومي زائلاً

ورأيت في المرآة كيف مسائــــــــي

إنه مشهد مرعب حقا ينتصر فيه الموت على الحياة الظلمة على النور الشك عـلى اليقين ولكنه انتصار مؤقت تنتظر فيه الذات بعثها وينتظر فيه النهار فجره.

هل لاحظت معي إن الصورة التي رسمها مطران لم تكن صورة لموجدات العالم فقط، بل هي صور لمشهد العالم الواقعي والعالم الذي أصبح حلولا في النصوص السابقة؛ كالتناص مع القرآن ومع عنترة.